cahiers du CINEMA

Ingmar Bergman
Claude Autant-Lara
Abraham Polonsky



prix du numéro 6 francs

numéro 188 mars 1967

La clarté
est une répartition
appropriée de lumière et
d'ombre. — Johann Georg Hamann.

cahiers du CINEMA

Nº 188 MARS 1967



Bibi Andersson et Liv Ullmann dans « Persona » d'Ingmar Bergman



Michel Simon dans « Le Vieil [ho]mme et l'enfant » de Claude Berri.

CAHIERS DU CINEMA. Revue mensuelle du Cinéma. Administration-Publicité : 8, rue Marbeuf, Paris-8e.
Rédaction : 5, rue Clément-Marot, Paris-8e - Téléphone : 359-01-79.

Le sexe et les jambes

De Mme Juliette Berto, l'énergique protestation que voici : « Fidèle lectrice des *Cahiers*, j'ai eu la surprise, en consultant votre « dictionnaire du nouveau cinéma français », de me voir mise en cause bien involontairement dans l'article concernant M. Robbe-Grillet : je cite : « *et sans doute la jeune fille de* Deux ou trois choses que je sais d'elle *pour qui la phrase « mon sexe est entre mes jambes » est frappée du plus violent interdit se déclarerait-elle très satisfaite du produit de « la civilisation du cul » appelé* Trans-Europ-Express *qu'elle n'a pas manqué ou ne manquera pas de consommer...* »

« 1) Je trouve bien hardi de votre part de présupposer avec autant d'assurance des réactions d'une personne que vous ne connaissez ni d'Eve ni d'Adam ; 2) J'ai consommé le produit en question (*Trans-Europ-Express*) et l'ai, ne vous en déplaise, fort mal digéré. Je suis tout à fait allergique à l'érotisme de bazar de M. Robbe-Grillet, je vous l'assure ; 3) La « jeune fille » dont vous parlez et que je me trouve être (tout en ne l'étant plus...) est mariée depuis deux ans — son sexe est en parfait état de fonctionnement, veuillez m'en croire ; 4) Dire ou ne pas dire la phrase « mon sexe est entre mes jambes » devant un objectif et dans un micro, that is the question et c'est une autre histoire. Essayez donc ; 5) Robbe-Grillet mon cul ! 6) Vive Jean-Luc-Cinéma-Godard !

« Tout cela pour vous faire entrevoir que tout n'est peut-être pas si simple, qu'une femme est une femme, et qu'un film est un film. Sans rancune (hum...). »

Eh ! bien, c'est envoyé. La chose est dite avec une franchise qui nous ravit plus que je ne saurais dire. Et certes nos torts eussent été grands si la jeune fille de Deux ou trois choses *que son refus du sexe prédestine à la consommation hypocrite de l'érotisme publicitaire de* Trans-Europ-Express *s'était effectivement trouvée être Juliette Berto elle-même : mais elle n'est que jouée par elle, et sans doute n'est-il pas nécessaire de recourir à l'autorité de Brecht pour comprendre combien, pour tenir ce rôle de jeune fille gênée quant à la place que doit occuper son sexe, il valait mieux une femme (une actrice) plus libre sur ce point précis... Aussi, ce qui dans notre remarque s'adressait au personnage, c'est par un curieux renversement des rôles que cela se trouve affecter la femme (au lieu de l'actrice). Sans doute faut-il croire que les personnages des films de Godard n'existent qu'après ces films, et non avant, et que, nés du cinéma, c'est à lui qu'ils doivent d'entrer dans la vie. Au reste, l'essentiel est que la question puisse se poser de savoir qui, de l'actrice ou de la femme (de l'image ou de l'être), nous touche dans les films : et plus l'écart entre l'une et l'autre par la grâce du film tend à s'abolir — sans pourtant disparaître vraiment, sans que les choses cessent d'être radicalement différentes à l'écran de ce qu'elles sont ailleurs —, plus le cinéma se rapproche de la vie et donc plus la vie prend de recul sur le cinéma : la participation moderne est ce va-et-vient que rien n'apaise.*

Horizon

Sans commentaire, quelques commentaires sur de plus légers sujets : « A noter cette année, *nous dit M. Gérard Blondé (Paris)*, l'importance du cinéma « politique » (au sens noble du mot bien entendu), puisque, directement ou indirectement, la plupart des films des listes des « dix meilleurs films » sont à résonances politiques : mais après tout, le cinéma est, peut-être, politique... Ensuite, un retour en force des « auteurs » que certains aimeraient fusiller (moralement) : Hawks, Hitchcock, Rossellini, Godard, sans oublier Astruc le mal-aimé (que l'on chipote honteusement tandis que l'on couvre de fleurs des Forman, Polanski, Melville...). Puis, l'arrivée du cinéma dit nouveau, bien sûr, mais le nouveau cinéma français serait-il canadien ? Car, exception faite de Moullet ou d'Eustache, qui ? Enfin, merci pour l'idée du disque Renoir... ».

Victoire

Citant Confucius, un lecteur anonyme : « Le sage s'adonne à l'étude des lettres et de la sagesse mais non des choses militaires. Quand il doit combattre, il le fait sans passion. Quand il a vaincu; il n'abuse pas de la victoire » : vous avez vaincu, ne vous perdez donc pas dans des polémiques jalouses, qui paraissent dépassées, vues depuis Pékin à la lumière des pensées de Mao dont vous ornez votre revue... Et deux questions : quand une étude sur le phénomène Julie Christie, et quand les films chinois à Paris ? »

D'abord, de quelle victoire s'agit-il ? Nous avons vaincu, mais qui ? Mais quoi ? Tant que ni vous ni moi ne le saurons exactement, il me paraît indispensable de poursuivre la lutte. D'ailleurs, à la lumière des pensées de Mao, il reste pas mal de révolutions à accomplir dans le cinéma français, pour nous en tenir à notre seuil. Quant à Julie Christie, le phénomène est qu'elle n'ait, à l'exception de F. 451, *et* Young Cassidy, *tourné que de bien mauvais films : attendons qu'elle se soit montrée, aussi, grande actrice chez d'autres cinéastes. Et pour ce qui est des films chinois, qui croire ? Les uns assurent que la révolution culturelle a balayé les metteurs en scène réactionnaires spécialisés dans les ébats des danseurs de l'opéra de Pékin et les rêveries des princesses au bord des fleuves, mais pour les rem-*

placer par des entrepreneurs de films militaires à grand spectacle (dont quelques-uns sont visibles à Paris), les autres (mais nous n'en croyons rien) affirment qu'il en va du cinéma en Chine comme des autres arts : superflu. Peut-être la révolution chinoise, qui se débrouille fort bien d'elle-même, n'a-t-elle aucun besoin d'un cinéma révolutionnaire, et peut-être est-ce pour nous, dans nos sociétés réactionnaires, que le cinéma doit être l'agent des révolutions ?

Défaitisme ?

Un abonné qui se reconnaîtra s'il nous lit encore nous écrit : « Désolé de ne pouvoir renouveler mon abonnement que je poursuis pourtant depuis 1958. Je ne sais si je vieillis, mais vous êtes devenus trop hermétiques pour mon faible cerveau. A quelques exceptions près (interventions de Jean Collet ou interviews de cinéastes par exemple), vos exposés ne donnent une vague idée du sujet traité — quand ils ne s'envolent pas dans les nuages — que lorsque l'on a eu la chance (!) de voir le film en question. Or, vous voyez tous les films, nous en voyons quelques-uns ! Navré donc de ne pouvoir vous suivre dans cette voie, d'autant plus que l'abus des numéros spéciaux, vos hautes recherches sur le cinéma et le roman, votre passionnante vie de Mizoguchi pourraient laisser penser que vous tournez en rond et que vous n'avez plus de sujets à traiter. Vous remplissez des pages sur du beau papier avec de grandes photos. A ce niveau-là, j'aime autant les études de « Télérama » qui sont plus à ma portée... ou vos anciens numéros du temps où la Nouvelle Vague perçait. Je vous quitte en attendant un autre 13 mai. »

Nous en sommes tristes, mais c'est autant pour vous que pour nous, me permettez-vous de vous le dire ? Car le détail de nos sommaires, reflet fidèle de l'extraordinaire (et sans précédent, même lors de la N.V.) bouillonnement présent du cinéma en France et dans le monde, prouve à l'envi que nous ne manquons pas de sujets à traiter, bien au contraire. Jamais en effet n'ont coexisté avec plus de bonheur les « anciens » (de Ford à Bergman, de Buñuel à Hawks, de Bresson à Hitchcock, qui nous ont ces dernières années, sans oublier Dreyer, donné leurs meilleurs films) et les « nouveaux » ; loin que le cinéma s'épuise (et nous du même coup), il explose. Et cette multiplication rend d'autant malaisée notre tâche : il nous faut non seulement choisir, mais ne pas rester en rade ; suivre, dans tous ses prolongements, souvent mystérieux (d'où, parfois, notre mystère), souvent inexplicables et confus ce développement prodigieux du cinéma. Nous sommes tenus d'aller à sa vitesse : il exige beaucoup de nous, à notre tour nous exigeons beaucoup de nos lecteurs, et je sais qu'il n'est pas facile de voir tous les films, d'être de son temps. Mais vous n'aimeriez pas non plus que nous fussions dotés de la grâce équivoque de vous faire aimer les films que vous n'avez pas vus ! Oui, l'âge d'or du cinéma était celui de la pénurie, des promesses, des certitudes et des clartés. Il est révolu. Le cinéma moderne l'une après l'autre refuse toutes les facilités. A-t-il tort, a-t-il raison, qu'importe ? C'est notre cinéma, et parler aujourd'hui de Godard comme Godard parlait hier de Douglas Sirk, qui ne voit que non seulement c'est impossible, mais que ce serait mal faire, tricher.

Aussi me semble-t-il que votre insatisfaction à travers nous concerne le cinéma tout entier. Seriez-vous devenu aveugle au point de ne pas voir qu'en France, par exemple, on assiste aujourd'hui à ce que l'on pourra bien demain nommer non plus « Nouvelle Vague », mais raz-de-marée ? Cela vaut tous les 13 mai. Ce qu'en même temps que la Nouvelle Vague vous avez semé, vous ne voulez pas le récolter aujourd'hui : tant pis pour ceux qui viennent demain.

Jean-Louis COMOLLI.

Dans l'hebdomadaire canadien *Sept-Jours* (17 décembre), l'auteur du *Chat dans le sac* : Gilles Groulx, écrit sur *Au hasard Balthazar* le texte que voici :

J'ai vu un film. J'ai vu un chef-d'œuvre cinématographique. Pas au Loew's, non. Pas à l'Empire, non. Pas « chez Lelouch », non. A l'Hôtel-Dieu. Pas dans la salle d'opération, mais dans l'autre, dans l'auditorium de l'Hôtel-Dieu. Et le projecteur, parfois, jaunissait ; aux changements de bobines, souvent l'image était floue, et le son, pendant de longues minutes, ne venait pas. Mais j'ai vu le prophétique Au hasard Balthazar *de Robert Bresson.*

Peut-on imaginer un film qui n'a pas la forme d'un récit, ni d'une description, qui ne fait pas de psychologie ni de sociologie, qui n'explique ni ne raisonne sur les choses, qui ne montre pas un monde inconnu, qui fuit le spectacle, qui n'emploie pas l'acteur, ni ses gestes ni ses phrases ? N'essayez pas d'imaginer, c'est inutile, ce film ne fait pas de « cinéma ». Il fait mieux, il en invente un autre. Le vôtre. *Il y a plus que ce que nous voyons, il y a ce que nous percevons. Cela s'appelle le cinématographe.*

Ici, point de fuite, nous ne sommes libres que par nous-mêmes. Il ne s'agit plus de la lointaine et tranquille horreur des choses du « cinéma », optimistes ou pessimistes, fascinantes, atroces, ou gaiement imbéciles. Finie la commodité du bien et du mal, du cinéma-c'est-les-autres, du perchoir tartuffien de l'écran-papa sadique et rédempteur. Ici, nous sommes seuls devant la douleur, devant la cruauté, démunis de nos habituelles défenses devant les vices de l'humanité. Mais nous le sommes, je dirais avec sérénité, car ce que nous montre Bresson appartient à la vie, et cela est quotidien, et banal presque, n'était la sensation de grossissement inhabituel de la nature des choses. Dans ce film sans gestes et presque sans paroles, ce sont les intervalles qui ont été filmés, et ce que nous ne voyons pas nous le percevons, et ce que nous percevons vient de ce que nous sommes.

Justement, *c'est la question. Or, le cinéma est un homme, donc le cinéma se pose et pose la question.* (*Je ne sais pas d'autre cinéma.*)

Dans sa quête sereine du mouvement des êtres et des bêtes et des choses, le cinématographe de Bresson découvre la valeur philosophique de la perception. Par l'âne Balthazar, le film aborde la philosophie, ajoutant encore le doute à l'interrogation sur le bien et le mal. L'âne Balthazar est le sens primaire absolu, révélateur puissant apte à exorciser la forme mort-née des choses. Bresson a dit que l'âne ne peut pas souffrir de la bonté ou de l'intelligence, qu'il est obligé de souffrir de ce qui nous fait souffrir, nous ; le coup de pied au cul de l'âne reçu par nous ferait également mal... De là, que serait l'humanité envisagée sous l'angle du comportement envers un âne, sachant que l'on ne communiquera avec lui que par le geste. Qui sera brutal, qui sera cruel, qui sera caressant ?

Ce film étant de la plus grande rigueur esthétique et morale, ce n'est donc pas une parabole ; c'est le film-objet ; il est la chose signifiée, il montre ce qu'il dit et nous laisse notre perception des choses. C'est un film sans symbole, donc sans confusion dans le propos. Film d'évocation, de retour sur soi dans l'image et le son, intuitif, et propre à la méditation.

Robert Bresson ne juge pas des êtres et des choses ; simplement, il cherche comment les choses et les êtres sont. « Hier, j'ai vu avenue de Wagram, un type parler à une pissotière. Je n'ai pas très bien compris ce qu'il disait mais ce devait être bien curieux. » « La grande difficulté est donc de rester à l'intérieur toujours, sans passer à l'extérieur ; c'est d'éviter qu'il ne se produise tout à coup un décrochage terrible. »

Ce film prophétise que le jour vient et il sera banal et quotidien comme le sont les autres jours, où il faudra dans la confusion des sons et des images ayant perdu tout sens, choisir de vivre à l'intérieur ou à l'extérieur.

Jean-Luc Godard converse avec Alain Jouffroy dans le premier numéro de la revue *Apparatus* réalisée par celui-ci. Cette conversation intitulée « Un bloc sans explication » précède celle qui fut naguère publiée par *L'Œil* et fut suivie par de nombreuses autres qui constitueront peut-être un volume prochainement. Au sommaire du même numéro, sans rapport avec le cinéma (mais est-ce certain ?) : trois beaux poèmes de Denis Roche, « Discours de langue » par Jean Pierre Faye et « Erotopaegnia » par Edoardo Sanguineti. Mais le numéro est épais et le sommaire riche. Illustration abondante (comprenant un dessin d'Artaud).

Après avoir rappelé en connaisseur que le Trans-Europ-Express (le vrai) est infiniment plus riche de mystère et d'érotisme que ne le donne à penser celui d'Alain Robbe-Grillet, Pierre Bourgeade (qui a — curieuse coïncidence — prouvé dans un livre récent que *Les Immortelles* étaient moins sinistres en groupe que solitaires) évoque dans *La Quinzaine littéraire* (n° 22) sous le titre *Trans-familial-Express*, quelques-uns des aspects particulièrement ridicules du dernier Robbe-Grillet :

« L'œuvre, si nous la considérons comme extérieure à nous, elle est tout entière réalité ; si nous la considérons comme intérieure à nous, elle est tout entière fiction. Qu'elle soit poétique ou non (et non : qu'elle soit ambiguë ou non), voilà ce qui nous intéresse. Or Trans-Europ-Express *est très dépourvu de poésie. L'auteur y accumule volontairement les lieux communs et les poncifs de l'Aventure, mais il ne parvient qu'à y accumuler les lieux communs et les poncifs. La poésie qui naît depuis Paulhan, de ces formes naïves, puissamment suggestives, de l'expression, s'en trouve, ici, miraculeusement absente. Reste une thèse, devenue conformiste à force de succès, lieu commun initial, qui s'ajoute à ces lieux communs désincarnés et qui en abolit le merveilleux. Il y a dans* Trans-Europ-Express *(le film) quelque chose de doctoral qui nous assomme et qu'il n'y a pas dans* Trans-Europ-Express (le train). *Alain Robbe-Grillet serait-il trop savant pour l'Aventure ?*

Apparemment, il ne l'est pas assez pour l'érotisme. (...) M. Robbe-Grillet ne va pas au-delà du déjà vu ; il va même considérablement en deçà. La scène où Trintignant feint d'étrangler Mlle Pisier (attachée par les bras seuls aux barreaux du lit, contre les règles les plus élémentaires : bras et jambes), qui feint de mourir, sans même se débattre, immobile dans sa guêpière vide (une guêpière : en quelle année sommes-nous ?), est d'un ridicule pénible. (...) L'érotisme implique audace, rage et risques, toutes choses dont Trans-Europ-Express *est parfaitement dépourvu. Fait en famille, ce film est un spectacle pour familles. »*

On ne saurait mieux dire. L'ennui, c'est que de telles remarques puissent paraître très audacieuses, à tel point qu'une note savoureuse de la direction de *La Quinzaine littéraire* signale qu'elle « ne partage pas ce point de vue »... et Madeleine Chapsal remet une page plus loin les choses au point avec la force de conviction qu'on lui connaît.

Nous sommes consternés aux *Cahiers* par le silence quasi total qui a entouré la sortie de *Force of Evil* de A. Polonsky. Il n'est guère différent, ce silence, de celui observé au cours de l'expérience « Première Chance » ou lors de la sortie des *Sans-espoir* (entre autres). C'est d'autant plus navrant en ce qui concerne *Force of Evil* qu'il est vraisemblable qu'un bon nombre des critiques qui ne l'ont pas vu (cf. Le Conseil des Dix) l'auraient beaucoup aimé. Or il est non moins vraisemblable qu'en ce qui concerne le succès d'une sortie telle que celle-ci un article dans « Le Monde » ou « Le Nouvel Observateur » est déterminant. A ce jour (11 mars) il n'y en a pas encore eu. Or, parler des *Demoiselles de Rochefort* (que j'admire) était sans doute moins urgent. A tout le moins n'était-ce pas à un jour ou une semaine près. Il ressort de telles constatations sans cesse renouvelées que les responsabilités critiques ne sont pas toujours assumées. C'est dommage.

Jacques BONTEMPS.

LE CONSEIL DES DIX

COTATIONS ● Inutile de se déranger ★ à voir à la rigueur ★★ à voir ★★★ à voir absolument ★★★★ chef-d'œuvre

	Michel Aubriant (Candide)	Jean de Baroncelli (Le Monde)	Robert Benayoun (Positif)	Jean-Louis Bory (Le Nouvel Observateur)	Albert Cervoni (France Nouvelle)	Jean-Louis Comolli (Cahiers)	Michel Delahaye (Cahiers)	Michel Mardore (Pariscope)	Jean Narboni (Cahiers)	Georges Sadoul (Les Lettres françaises)
Force of Evil (Abraham Polonsky)			★★	★★		★★★★	★★★	★★★	★★★★	
La Faim (Henning Carlsen)	★★★	★★★	★★★	★	★★★	★★★★	★★★	●	★★★★	★★★
Le Garçon aux cheveux verts (Joseph Losey)	★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★	★★★	★★★	★★	★★★
La Musica (Marguerite Duras-Paul Seban)	★	★★★	★	★★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★
La Collectionneuse (Eric Rohmer)	★★	★★★	●	★★★	★★★	★★★	★★★	★★★	★★	★
Vingt Heures (Zoltan Fabri)		★★	★	★★★	★★★	★★★	★★	★★★	★★	★★
Eclairage intime (Ivan Passer)	★★	★★	★★★	★★★★	★★★★	★	●	★	★★	★
Méditerranée (Jean-Daniel Pollet)				●	★★★	★★★★	★		★★	
Ma sœur, mon amour (Vilgot Sjöman)	★★★	★★	★	★	★★	★★	★★	★	★	★
Le Voleur (Louis Malle)	★	★★★	★★★★	★★	★★	●	●	★	●	★★★
Le Secret du Rapport Quiller (M. Anderson)	★		★	★		★	★★	★	★★	
Jeunes Aphrodites (Nikos Koundouros)	★★	★	★★	●	★★	★		●	★	★★★
L'Amérique fait appel (M. Lane-E. de Antonio)	●		★	★★	★★★	★	★	★		★
Qui a peur de Virginia Woolf ? (Mike Nichols)	★	★★		●	★	★	●	★	★★	●
La Dixième Victime (Elio Petri)	●	★	★	★★	★	●	●	★	●	★★
Coplan ouvre le feu à Mexico (Riccardo Freda)					★★		●		●	
Le Judoka agent secret (Pierre Zimmer)			●			★		●	★	
Mes Funérailles à Berlin (Guy Hamilton)	●	★	★	●			★	★	★	●
Texas nous voilà ! (Michael Gordon)	●		★	★★	●	●		●	●	
Ramdam à Rio (Henry Levin)			★				●	●		
Le Retour des 7 (Burt Kennedy)	●	●	●	★	★	●	★	●	●	
Sept hommes et une garce (B. Borderie)		●						●	●	
Le Hold-up du siècle (Jack Donahue)			●			●	●	●		
Cinq gars pour Singapour (B. T. Michel)	●					●	●	●	●	

PETIT JOURNAL DU CINEMA

Rencontre avec A. Mikhalkov Kontchalovski

« Le Premier Maître » de A. Mikhalkov Kontchalovski, dont Yamada avait signalé l'intérêt à Venise (n° 183, p. 32) est passé récemment à la Cinémathèque. Ce fut une confirmation éclatante. Nous nous empressâmes donc de prendre rendez-vous avec l'auteur. D'où les quelques aveux suivants, recueillis à la pointe bic en russe, anglais et français.

« Je suis né dans une famille d'écrivains. Mon père est Serge Mikhalkov. Mon âge ? Vingt-neuf ans. J'ai commencé par m'inscrire au conservatoire. Après dix ans de piano, je me suis aperçu que ma voie n'était pas là Je suis donc entré au V.G.I.K. Mes maitres ? Michel Romm : très intellectuel et très exigeant.

« Le Premier Maitre » est mon film de diplôme. Je l'ai terminé il y a un an. Il m'a semblé que le film historique était très souvent discrédité et ce qui m'a intéressé, c'est de donner un point de vue actuel, le point de vue de ma génération, sur la Révolution. A sa sortie, le film a été très bien accueilli par la critique. Succès public moyen D'ailleurs, je le trouve maintenant trop long, il y a aussi trop de symboles. Pour moi, c'est un film plus philosophique qu'historique. Ce n'est pas un film sur le passé. Du moins je ne le crois pas. J'ai voulu montrer l'interaction des idées et des hommes et ce qui advient lorsqu'elle a lieu dans un moment fort de la vie.



« Le Premier Maître ».

Le tournage a duré six mois, l'ambiance était extraordinaire. Je m'en suis tenu très strictement au découpage. Rerberg, l'opérateur est un type très fort qui travaille vite et très bien Tout a été filmé avec la grosse caméra. Je n'ai employé que cinq acteurs professionnels, les autres sont des Kirghizes, des acteurs extraordinaires, à l'état brut. Je n'ai jamais fait plus de deux ou trois prises. Je ne donne pas d'indications précises aux acteurs, je crois qu'il faut les saisir globalement dès qu'une certaine ambiance est atteinte. Pour y parvenir, je fais une ou deux répétitions et tout se met naturellement en place lorsque les acteurs sont assez échauffés.

Mon prochain film contera l'histoire d'Assia Khromonoyka Ça se passe à la campagne. J'aime beaucoup cette atmosphère, il y a — comment dire ? — des beatnicks dans les villages. Pas à la ville.

L'idée de catharsis est capitale. Pasolini, par exemple, c'est très grand : il y a là l'intelligence et la sensibilité à la fois. J'aime beaucoup « Il vangelo ». Mes autres goûts ? Les Américains : très bien. Ils ont su faire des films compréhensibles par tous. « Shadows » ou « Mary Poppins » c'est comme ça, très clair. En France, j'aime beaucoup Truffaut. Il a un côté très plastique. Mais j'ai été déçu par « Fahrenheit ». Godard ? Oui, c'est un penseur, mais c'est un peu sec pour moi... En U.R.S S. ? Dovjenko, par-dessus tout. Donskoï, beaucoup moins. Tchoukhraï, je l'apprécie beaucoup en tant qu'homme et Bondartchouk a beaucoup de talent. Mais oui, parfaitement, seulement il a eu tort de se lancer dans « Guerre et Paix »... Il faut faire des films modernes, pas des films « à la mode », mais vraiment modernes. Il y a d'ailleurs beaucoup de jeunes de talent surtout dans les républiques du Caucase et dans le nord, dans les républiques baltes.

Nouvelle Vague ? Oui, mais les tâches pour nous sont tout à fait différentes, nous ne détruisons pas, nous voulons critiquer, mais surtout construire. » — M. Pe.

* * * * * * * * * * * *

Ce petit journal a été rédigé par Patrick Brion, Michel Delahaye, Herbert Feinstein, Jean-André Fieschi, Jacques Lévy, Vicente Molina-Foix, Michel Pétris, Laszlo Szabo et Bertrand Tavernier

* * * * * * * * * * * *

Clifton Webb

Né quatre ans avant le siècle, à Indianapolis, le 9 novembre, Clifton Webb débuta comme acteur de théâtre, dès 1903, jouant notamment « Brownie », « Oliver Twist », « Meet the Wife », « Parasites », « Burlesque », « The Man Who Came to Dinner », « Importance to Being Earnest », « Blithe Spirit » ; puis ce furent quelques opérettes : « Mignon », « La Bohême », « Hansel and Gretel », « Purple Road », et, enfin, des musicals : « Phi Phi », « Jack and Jill », « Sunny », « She's my Baby », « Threasure Girl », « Little Show », « Three's a Crowd », « You never know ».

Ses biographies officielles le font débuter à l'écran en 1944 avec « Laura » de Preminger. Mais, au hasard de quelques films muets (« Polly with a Past », « New Toys »; « The Heart of a Siren », « Still Alarm »), il était déjà possible de reconnaitre sa longue silhouette. Dans « Laura », jouant le rôle de Waldo Lydecker, homme mûr et déçu par la vie, rendu fou d'amour par Gene Tierney, il s'intégrait admirablement au climat fantastique du style Fox de l'époque. Dans « The Dark Corner », Hathaway lui confie un rôle similaire. Dans « The



France Nuyen et Clifton Webb dans « Une histoire de Chine » de Leo McCarey.

Razor's Edge » de Goulding, d'après le chef-d'œuvre de Somerset Maugham, il est Elliot Templeton, dandy de la « high society » méditerranéenne. Son contrat avec la Fox fait de lui la vedette d'un grand nombre de comédies : « Mr Scoutmaster » de Levin, (53), « Elopement » de Henry Koster (51), « Sitting Pretty » de Walter Lang (48), « Cheaper by the Dozen », toujours de W. Lang, d'après le très fameux « Treize à la Douzaine », « For Heaven's Sake » de Seaton. Dans toutes ces comédies, il se trouvait la plupart du temps confronté à une multitude de garnements intraitables ou de bébés odieux qui lui causaient les pires tracas (la scène du repas de « Sitting Pretty » est en cela un modèle du genre). Koster, dans « Mr Belvedere rings the Bell », Nugent dans « Mr Belvedere goes to College », firent de lui un héros typiquement américain : l'inoubliable Belvedere. Koster, une nouvelle fois, le dirige dans « Stars and Stripes Forever », biographie de John Philip Sousa, bien connu des admirateurs de Stanley Donen. Au milieu de cette masse de comédies, « Dreamboat » mérite une place à part, non pour la mise en scène malhabile de Claude Binyon, mais pour un scénario plein d'idées dans lequel Webb, devenu un paisible professeur, est une ancienne vedette du cinéma muet : la programmation à la TV de ses anciens films où il est tour à tour aviateur héroïque, justicier, légionnaire et mousquetaire, sème la panique dans sa vie privée. Avec « Titanic » (Negulesco), il est le mari de Barbara Stanwyck, et l'une des victimes de la fameuse catastrophe. Dans « Three Coins in the Fountain » (1954), toujours de Negulesco, il est, une fois encore, un riche esthète, amateur d'œuvres d'art et amoureux de Dorothy Mac Guire.

Si « The Man who never Was » de Ronald Neame, où il est le leader de l'opération « chair à paté » qui mystifia le contre-espionnage nazi en créant de toutes pièces un agent secret inexistant, ne lui apporte pas un rôle très intéressant, « Woman's World », en tout cas, comporte un private joke que tous ses admirateurs sont loin d'oublier : lorsqu'il fait visiter à ses héritiers sa galerie des portraits de femmes qu'il a aimées, on y retrouve avec stupeur celui de Gene Tierney dans « Laura ». « Boy on a Dolphin » le montre en Grèce, toujours amateur d'art, à l'affût d'une épave, et « The Remarkable Mr Pennypacker » de Levin fait de lui un bigame « début du siècle » à la tête d'une double famille. En père de famille, de nouveau, dans « Holiday for Lovers », toujours de Levin, il doit affronter des problèmes familiaux causés par ses filles Carol Lynley et Jill St.John. Enfin, « Satan never Sleeps » de Mac Carey fait de lui un missionnaire, en proie à la haine de pré-gardes rouges, et qui, pour assurer le salut de William Holden et France Nuyen, se sacrifie en attirant l'attention d'un hélicoptère chinois.

Victime de ses metteurs en scène et, en général, de la Fox qui n'a jamais tenté (mis à part « Laura », « The Dark Corner » et « The Razor's Edge ») de lui confier des rôles de valeur, Webb parvint cependant, par sa silhouette dégingandée, sa voix très affectée et un certain snobisme à imposer un personnage tout à la fois séducteur (cf. la scène avec les adolescentes dans « Cheaper by the Dozen »), mari, père de famille, amoureux passionné et déçu, déclarant, comme dans « The Dark Corner » : « Mon amour pour vous est la première maladie que j'aie contractée depuis les habituelles maladies infantiles, et c'est incurable ». — P. B.



Dana Andrews, Clifton Webb et Gene Tierney dans « Laura » de Otto Preminger.

Barcelone : couleurs et cinéma libre

La Semaine Internationale du Cinéma en Couleur de Barcelone possède deux atouts qui la rendent agréable au critique espagnol : d'une part le moment auquel elle a lieu, lorsque la période des festivals prend fin et que devant le panorama des derniers films vus on peut méditer, établir un palmarès, et d'autre part, le sincère intérêt des organisateurs pour réussir (en dépit des difficultés que tout projet culturel sérieux rencontre en Espagne) à mettre sur pieds un festival non compétitif, possédant un caractère commercial, protégé par les autorités officielles, et ouvert cependant à une partie de la production cinématographique la plus novatrice et polémique. Ainsi, à Barcelone, le public de la ville (la bourgeoisie catalane, la mieux renseignée et ouverte de la nation) a eu cette année l'occasion de voir avec les critiques des films qui seront difficilement présentés en Espagne, comme le remarquable « Andesu No Hanayome » de Susumu Hani, « Fata Morgana » d'Aranda, « La Prise de pouvoir par Louis XIV » et d'autres. En même temps, en montrant des films comme « Fahrenheit » ou « Senso », on donne une chance à des films à « difficulté espagnole » d'être vus et peut-être achetés par les distributeurs. Et, ce fut aussi une considérable réussite que la projection des films pour la télévision de Cavani et Cottafavi (dans le cadre du colloque sur le cinéma et la télévision), et



« Circles », de Lévi.

que celle des « chefs-d'œuvre en couleur » : « Une Femme est une femme », « Senso » et « Le Poème de la mer ».

Je ne commenterai pas ici les longs métrages présentés à Barcelone, puisque la plupart d'entre eux ont été vus dans différents festivals et déjà critiqués dans les « Cahiers ». « The Trap » de Sidney Hayers et le suédois « Att Angora En Brygga » (« Comment débarquer ») de Tage Danielsson, films moins connus, ne méritent malheureusement pas de l'être. En tout cas, citer à nouveau le film de Hani, « La Mariée des Andes », que Yamada Koichi a situé adroitement à l'occasion de sa furtive apparition à Venise. La rigoureuse démarche sociologique, l'universalité atteinte dans le traitement des problèmes individuels, qualités propres à un véritable humaniste, mêlées à une certaine sobriété, peuvent condamner cette œuvre à rester méconnue ou ignorée.

L'importance du film expérimental « Circles », première œuvre de Lévi, par ailleurs jeune architecte barcelonais, tient à ce qu'il s'agit d'une œuvre indépendante, réalisée en dehors de l'industrie cinématographique espagnole, extrêmement libre donc, culturellement très riche et spécifiquement catalane. On connait déjà l'existence d'un « nouveau cinéma catalan », très différent de celui du reste de la nation et, en principe, plus osé. Jorge Grau, Aranda, Roman Gubern, Camino, Armando Moreno, sont les principaux noms. Mais, s'il est vrai que Bofill a été le premier à poursuivre en Espagne une recherche dans cette voie, il est également vrai qu'il n'a pas encore réalisé d'œuvres mûres et complètement réussies. C'est que la culture catalane a connu certains obstacles à la suite de la guerre civile. La Catalogne a connu les plus grandes répressions du régime. Néanmoins, vers les années 40-50 apparaissent d'importants mouvements artistiques. Le fameux groupe « Dau al set » qui réunit, entre autres, les peintres Cuixart, Joan Ponç, Tapies, le poète et auteur dramatique Joan Brossa, et d'autres romanciers et poètes complètement isolés comme Espriu, Oliver, Manuel de Pedrolo, représentants d'une culture riche et prometteuse mais que l'on fait avorter à dessein. Le « nouveau cinéma catalan » contient donc dans ses films les mêmes contradictions. On y observe la même hésitation, les mêmes ardeurs frustrées, la même recherche aveugle et désespérée. En dehors de ce jeune cinéma catalan, apparait en ce moment à Barcelone un cinéma libre, d'un caractère absolument indépendant, qui, tout en adoptant les points de départ culturels des grands patrons catalans, cherche son expression dans des films non commerciaux. Par exemple, Gonzalo Suárez, excellent

romancier, scénariste de « Fata Morgana », a réalisé deux films d'une demi-heure dans le style « pop » et « insolite » qui est celui de ses écrits ; Lorenzo Soler et Carlos Durán, pratiquent un cinéma de reportage, hardi, comme Lévi, dont nous avons parlé. Le thème de son film : « vis-à-vis de quatre personnages à l'intérieur d'un hexaèdre », s'apparente à l'absurde que l'on trouve chez Brossa et Pedrolo, mais humanisant le contenu de « Circles », en tapissant le film de motifs originaux : format de l'image carré et non rectangulaire, et couleur délavée qui enveloppe décors et personnages d'une ambiance mystérieuse. — V. M.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Preuve par le neuvième

Le « Hilton Inn » à San Diego : c'est l'heure du cocktail, après une journée en extérieurs qui, pour Jerry Lewis, avait commencé à 4 heures. Les 40 membres de l'équipe se relaxent dans leurs chambres. Jerry est épuisé aussi, mais tout à l'heure il va encore voir les rushes avec son monteur Rusty Wiles, puis se réunir avec les assistants pour le tournage du lendemain. « Il a l'air d'inventer au fur et à mesure », avait été le fin mot de l'interviewer de San Diego résumant sa visite aux lieux de tournage de « The Big Mouth ». Jerry répète la phrase avec un sourire sceptique.

Jerry Lewis et Wallace Kelly au Sea World à San Diego (photo : a.m.).

« The Big Mouth », qu'il achève ce mois-ci à Columbia (après quatre semaines d'extérieurs à Mission Bay, près de San Diego), est un film-pivot dans la carrière de Jerry Lewis et il y travaille inlassablement.

« The Big Mouth » est son 36e film, le 20e sans Dean Martin et le neuvième qu'il réalise, mais c'est aussi le second pour Columbia (le premier étant « Three on a Couch »). Son indépendance et sa liberté totale dépendent largement de la façon dont il prend le virage financier de « The Big Mouth ». « Disons qu'il ne doit pas dépasser le budget d'un centime », dit Joe Stabile, le producteur en titre et vieux copain de Jerry Lewis. « Même si « Three on a Couch » a fait plus d'argent que Columbia n'avait osé l'espérer, les financiers ne sont pas encore convaincus, ou plutôt, ils le voient toujours comme un comique ou un acteur. »

Il y a deux ans, on laissa Frank Sinatra réaliser et produire un film (« None But The Brave »), mais il ne sut pas estimer le coût de production et le devis fut dépassé. Si célèbre soit-il, Sinatra n'est pas près de se voir confier une nouvelle réalisation. Si Jerry Lewis est le premier à être fasciné et à rire de la mécanique des finances, la pression n'en est pas moins là. L'hiver, la Mission Bay est assujettie aux brumes du Pacifique pratiquement imprévisibles, et il est fréquent qu'une scène commencée en extérieurs doive tout à coup être filmée en intérieurs. Toute la séquence finale de « The Big Mouth » se joue dans The Sea World, parc d'amusement dans le genre de Disneyland, à 500 m de la mer. « Le banc de brume peut être pendu à un kilomètre de la côte toute une matinée, puis surgir en dix minutes et tout mettre en l'air », dit le chef opérateur Wallace Kelly (il tourne en couleur et Panavision).

Successivement intitulé «Bang, You're Dead », « Big Mantle » et « Ready, Aim, Die ! », le film (« The Big Mouth » semble être définitif, quoique Bill Richmond, le scénariste, n'en soit pas content) traite du grand thème de l'aliénation moderne, revu et corrigé par Jerry. Comme dans ses derniers films, c'est une histoire de dédoublement. Jerry y joue deux rôles : un pauvre pêcheur de San Diego que la pègre prend pour un gangster qui a trahi sa bande, et le gangster-voleur de diamants qui veut tout garder pour lui. C'est aussi l'histoire du gars mal garé au bord d'une autoroute qui essaie de dire à deux policiers qu'il a vu un meurtre,. mais que les motards n'écoutent pas, trop occupés qu'ils sont à trouver l'article du Code l'incriminant. Après « The Big Mouth », Lewis a l'intention de réaliser son premier film en dehors des U.S.A. (exactement en Angleterre), qu'il appelle « Don't Lower The Bridge, Raise The River ». Le projet avec Woody Allen (voir entretien, nº 175), où Allen devait jouer le rôle principal et Jerry passer entièrement derrière la caméra, n'aura pas lieu. La mégalomanie des deux comédiens et la mécanique financière de United Artists l'ont fait échouer. A.M.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Rencontre avec George Axelrod

Cahiers Que signifie le titre de votre film (« Lord Love a Duck ») ?

George Axelrod C'est une expression cockney. Une exclamation de surprise, autant que je sache.

Cahiers Cockney ? Est-ce un film sur l'Angleterre ?

Axelrod Non, en fait non, cela se passe en Californie. Mais beaucoup de jeunes là-bas ont pris des airs anglais, depuis l'arrivée des Beatles, des Burton et autres choses commençant par B. L'autre jour, j'ai entendu mon fils dire à sa girl-friend au téléphone « Well, good night, luv ». Vous pouvez être sûr qu'il épelait ça « l-u-v ».

Cahiers Dans votre titre c'est pourtant bien « love ». Est-ce pour que les Américains comprennent ?

Axelrod Pour qu'ils comprennent, c'est ça.

Cahiers Tuesday Weld est la vedette de votre film, n'est-ce pas ?

Axelrod Oui, enfin l'actrice principale. C'est un film sans vedette, ce n'est pas un film d'acteurs. Mais il y a tout de même Roddy McDowall, Lola Albright, Ruth Gordon.

Cahiers Avez-vous choisi Miss Weld pour ce film parce qu'elle incarne la tradition de



Marilyn Monroe dans « The Seven Year Itch » de Billy Wilder.

la « Beatnick girl », ce qu'elle a la réputation d'être aussi dans la vie...

Axelrod Elle en a effectivement la réputation. Mais dans ce film elle joue un rôle beaucoup plus intéressant à mon avis, le rôle de l'étudiante américaine moyenne, tout à fait « bien » — en apparence. Elle devient profondément corrompue par toutes les valeurs fausses de notre société sans en avoir conscience un seul instant. Ces valeurs fausses sont les valeurs matérielles, valeurs ridicules et extrêmement vulgaires. Mais Tuesday, elle, se promène en pull de cachemire en tapant dans un ballon et ressemble à n'importe quelle autre fille.

Cahiers A-t-elle subi un lavage de cerveau ?

Axelrod Oui.

Cahiers L'histoire est-elle entièrement de vous ?

Axelrod Non. Mais je me la suis appropriée. Le point de départ est une nouvelle de Al Hine, et le scénario a été écrit en collaboration avec un jeune homme nommé Larry H. Johnson. Je dois dire que le lavage de cerveau et la difficulté d'écrire sont mes deux principaux thèmes.

Cahiers Vous disposez de crédits impressionnants pour quelqu'un d'aussi jeune que vous l'êtes...

Axelrod J'ai 43 ans et je ne suis même pas encore président des Etats-Unis. Ces crédits ne sont donc à mon sens pas si importants.

Cahiers A 43 ans, vous avez déjà écrit plus de 400 pièces pour la radio et la télévision. Vous les avez écrites en trois ans ?

Axelrod Voyons non, de 1946 à 1950, environ 5 ans.

Cahiers La première pièce que je connaisse de vous est « The Seven year itch » avec Vanessa Brown et Tom Ewell.

Axelrod Exact. C'était en 1952. Mais auparavant j'avais fait

ce que sans doute vous appelleriez ironiquement une espèce d'apprentissage D'abord comme écrivain de radio, puis comme écrivain de TV, et parfois les deux en même temps. A l'époque où j'écrivais « The seven year itch », ou du moins où j'étais sur le point de l'écrire, je faisais aussi une émission hebdomadaire à la radio, une émission hebdomadaire et une émission mensuelle à la TV.

Cahiers Revenons-en à la difficulté d'écrire. Votre second succès fut « Will success spoil Rock Hunter ? »

Axelrod Oui, et c'était bien une pièce sur la difficulté d'écrire. J'avais une peur terrible N'importe quoi peut vous arriver après un gros succès tel que « The Seven year itch ». Ça change tout, ça change votre vie. Tout d'un coup on a quelque chose à perdre. « The Seven year itch » fut un succès énorme au théâtre et cela me déconcerta totalement parce que je n'avais au juste aucune idée sur la manière dont je l'avais fait Je n'avais pas de technique particulière pour écrire des pièces, ou bien je ne savais pas que j'en avais une à cette époque. En fait, c'était un scénario comme un autre ; j'en écrivais plusieurs par semaine et celui-là était l'un d'entre eux. Et il s'est trouvé que celui-là a été du genre gros succès. Dans la pièce, dans « Rock Hunter », le type avait écrit une pièce qui avait eu le prix Pulitzer, ce que je n'ai pas fait. Le prix Pulitzer, cela mettait un

George Axelrod dirige Roddy McDowall, Tuesday Weld et Martin West (de dos) dans son film « Lord Love a Duck »

peu de pittoresque. Et il ne pouvait plus en écrire d'autre, voilà tout Il était à Hollywood, et il essayait d'écrire une histoire sur un mineur de fond nommé Nicholas Slowack. On le voit assis à l'hôtel de Beverley Hills en train de manger du raisin, au milieu de filles extraordinaires, et il n'arrive pas à comprendre pourquoi il ne peut pas se mettre dans la peau de Nicholas Slowack, dans la mine. Et il ne va jamais plus loin que les premières lignes. Le film n'a absolument aucun rapport avec la pièce.

Ils n'ont pas du tout utilisé l'histoire. Je n'ai jamais vu le film. La pièce contait un peu l'histoire de Faust. Le type, le personnage faustien, peut avoir tout ce qu'il veut, voir n'importe quel souhait exaucé par son imprésario en échange de 10 % de son âme à chaque souhait.

Cahiers Que pensez-vous de « Breakfast at Tiffany's » et « Paris when it sizzles » ?

Axelrod Personne n'a aimé, moi, j'aimais assez.

Cahiers Le « New Yorker » a bien aimé.

Axelrod Ah, vous n'êtes pas au courant ? J'ai un nom de plume, quand j'écris des critiques, je signe Brendon Gill.

Cahiers Encore un film sur la difficulté d'écrire. N'est-ce pas un drôle de travail pour un écrivain en difficulté, d'écrire sur cette difficulté et d'être payé pour ça ?

Axelrod Cela demande de l'astuce Du reste, un écrivain est censé écrire sur ce qu'il connait, non ? Quand j'ai écrit « Will success spoil Rock Hunter ? » et « Paris when it sizzles » j'avais des difficultés.

Cahiers « The Manchurian Candidate » est un film qui a eu de très graves répercussions...

Axelrod « Manchurian » a été vendu à la télévision, et passe très souvent à la TV à présent. Le film n'est pas interdit. En fait, il le fut effectivement pendant plusieurs semaines après l'assassinat du Président Kennedy. Le parallèle était trop évident. Je décline en tout cas toute responsabilité en ce qui concerne l'assassinat. En fait, j'étais à Paris au moment de l'assassinat. Presque immédiatement les journaux français se sont jetés là-dessus et ont publié en parallèle des photos de Lee Oswald et de Larry Harvey avec un fusil à la main J'étais atterré.

Cahiers La vie imite l'art ! Quelle différence y a-t-il entre le jeu d'un acteur dans une pièce et un film auxquels vous avez travaillé ? Dans quelle mesure avez-vous l'impression d'influer — ou pouvez-vous influer — sur le jeu des acteurs ? Dans « How to murder your wife », vous étiez à la fois producteur et scénariste.

Axelrod Oui, et dans « Lord Love a duck », j'étais aussi metteur en scène. Le metteur en scène est la personne la mieux placée pour avoir de l'autorité sur l'acteur dans un film Alors qu'au théâtre, il se peut que ce soit l'auteur.

Cahiers Quand vous avez écrit le scénario de « Breakfast at Tiffany's », vous saviez que Audrey Hepburn allait jouer une fille de la campagne ?

Axelrod Oui, une ex-fille de la campagne, Holly Golightly. J'avais lu le livre de Capote — ce qui est en général contre mes principes lorsque j'adapte quelque chose — mais cette fois je l'avais lu parce que j'admire Truman. Je savais donc que ce serait un personnage de campagnarde. Dans mon esprit, le rôle était écrit pour Marilyn Le meilleur rôle de Marilyn a été celui d'une fille de la campagne dans « Bus Stop ». Mais elle n'a pas voulu et les producteurs du film ne voulaient d'ailleurs pas d'elle non plus. Alors nous avons eu l'idée d'aller complètement à l'encontre de ce que nous avions prévu et d'employer Audrey Hepburn. Il a fallu aller la chercher en Europe et cela a pris des semaines pour parvenir à la persuader de jouer le rôle Elle en avait peur. C'était trop différent de ce qu'elle avait fait jusque là. Je lui répétais que cela irait très bien et qu'elle n'avait pas à jouer les bonnes sœurs dans tous ses films. Cela dit, elle parlait un anglais trop parfait, parce qu'elle l'a appris en Angleterre où elle a été élevée.

Cahiers Dans quelle mesure avez-vous un droit de regard sur la distribution quand vous n'êtes que scénariste ?

Axelrod Aucun Excepté — laissons de côté toute fausse modestie — le fait que je n'étais pas un scénariste ordinaire. Je suis venu au cinéma, non comme scénariste, mais comme auteur dramatique déjà très connu. Aussi avais-je un certain crédit, mais finalement, je n'avais droit de regard sur rien. C'est une des raisons pour lesquelles je suis devenu producteur, puis metteur en scène

Cahiers Après « Lord Love a Duck », avez-vous des projets ?

Axelrod Oui, plusieurs, encore vagues. Un roman à adapter. Un scénario original sur lequel je travaille en ce moment. Et puis, peut-être une troisième histoire sur la difficulté d'écrire, si je n'arrive à rien. J'ai complètement abandonné le théâtre pour le moment. Je ne crois plus qu'au cinéma comme moyen d'expression. C'est le travail le plus passionnant. A mon avis, mis à part 2 % des romans publiés aujourd'hui, et peut-être 5 % des pièces, n'importe quelle histoire peut être mieux racontée au cinéma. Par exemple je ne pense pas qu'on puisse faire un


Laurence Harney et Claire Griswold dans « The Manchurian Candidate » de John Frankenheimer.

film avec « The catcher in the Rye ». Aucun acteur n'arriverait à incarner Holden Caulfield, à lui donner cette — comment dire — cette « densité imaginaire » qu'il a dans le roman. Mais en général la plupart des romans publiés aujourd'hui seraient mieux comme films. Plus vite on comprendra à Hollywood que le cinéma est autre chose qu'un divertissement familial (le vieux cinéma de Hedda Hopper, Louella Parsons, Louis B. Mayer et c°), plus vite nous pourrons faire de meilleurs films. C'est un système en voie de disparition, mais il faut qu'il disparaisse complètement. J'ai une méthode pour ça, que j'essaie d'appliquer dans « Lord Love a Duck » : réduction du budget, pas de vedettes. Cela oblige à prendre des risques Du reste c'est ce qu'on fait en Europe depuis 7 ou 8 ans, et cela réussit très bien. Si un ou deux films de ce genre réussissaient chez nous, la partie serait gagnée. (Propos recueillis au magnétophone par H. F.)

Le chanteur Adamo va bientôt faire ses débuts au cinéma sous la direction de Léo Joannon, titre : « De quoi as-tu peur imbécile ? »...

Quelque part en Europe...

De la Libération à nos jours en passant par le vingtième congrès du Parti Communiste soviétique, la Hongrie a connu une histoire plutôt mouvementée. Les fluctuations de la politique ont imprégné d'incertitude la vie intellectuelle. Aussi est-ce à un énorme effort pour préciser leur situation au sein de leur époque que nous ont permis d'assister, ces trois ou quatre dernières années, les artistes — écrivains et cinéastes — hongrois. De cet effort sont témoins, sans exception, tous les films projetés au cinéma « Le Ranelagh » lors de la « Semaine du Cinéma hongrois ».

« Les Vertes Années » (« Zöldar ») est le second film de Istvan Gaal. L'histoire se déroule en 1950 : le neuvième enfant d'une famille paysanne veut devenir médecin. Mais il est orienté malgré lui vers la Faculté des Lettres où l'on a besoin d'enfants du peuple. Et cela moins pour l'enseignement qu'ils y recevront que dans le dessein de réprimer les éléments bourgeois. Le meneur de ce combat idéologique, jeune communiste dynamique, est arrêté sans que l'on apprenne jamais sous quel prétexte. Quant au fils de paysans, témoin actif des événements, c'est Istvan Gaal lui-même.

De nombreux spectateurs (et non des moindres) ont trouvé le film précédent de Gaal, « Remous » (cf. « Cahiers » no 169, p. 17) mieux construit, mieux photographié et finalement plus réussi. Même en Hongrie, on réserva à « Vertes Années » un accueil assez froid. C'est à mon sens un tort. Gaal est un cinéaste direct. Quand il veut montrer l'heure qu'il est, il ne passe pas vingt minutes à décrire la montre. La gravité de certains sujets interdit impérieusement la moindre complaisance. Il s'agit de briser les structures existantes — avec des grenades s'il faut — pour laisser poindre la vérité. L'absence de l'excellent opérateur Sandor Sara ne me



« Zöldar » (« Les Vertes Années ») de Istvan Gaal.

parait pas être ici un défaut tant la photo telle qu'elle est sert le propos du film, dont la description qu'il fait d'une certaine époque est si impitoyable que l'on ne peut s'empêcher de songer à un certain Balzac.

« Vingt Heures » de Zoltan Fabri, le représentant le plus connu, peut-être, du cinéma hongrois, décrit une enquête (de vingt heures) qui se déroule de nos jours et porte l'accent sur : la distribution des terres en 1945, l'époque stalinienne, 1956, et aujourd'hui, alors que ces trois données se rejoignent en un seul tout, une sorte de lieu géométrique. Des flashbacks et des doubles flashbacks témoignent une fois de plus de la maîtrise de l'auteur de « Professeur Hannibal ». On trouve même là un exemple (parmi de nombreux autres) de ce moment, de ce stade de la vie créatrice où l'artiste, s'apercevant que sa sa maîtrise technique a atteint la perfection, éprouve dans son travail — s'exprimer parfaitement étant devenu un jeu pour lui — un plaisir tel qu'il ferait peut-être mieux de vite casser son pinceau et d'en trouver un autre faute de quoi ce sera bientôt ledit pinceau que l'on exposera. Le grand art est une souffrance qui exclut d'une certaine manière l'idée de perfection, sans doute est-ce pourquoi « Deux mi-temps en enfer » m'est plus cher que « Vingt Heures ».

Andras Kovacs et Miklos Jancso ont eux respectivement quarante-quatre et quarante-six ans. Ils n'ont rien à voir avec le studio Bela Balasz d'où sont issus les Gaal, Szabo, Kardos et d'autres jeunes encore. Ils font partie d'une autre génération qui a apporté au cinéma hongrois une tonalité essentielle plus mûre et pénétrante. Ce qui ne veut pas dire qu'ils ne soient pas aux prises avec des problèmes identiques, mais que c'est en effectuant une sorte d'examen auto-critique qu'il les retrouvent.

Le film de Kovacs « Jours glacés » se passe en 1942 alors qu'alliée d'Hitler, l'armée hongroise massacre plusieurs milliers de Serbes dans le Sud. Les cadavres sont enfouis dans des trous creusés à la grenade dans la glace épaisse du Danube gelé. Quatre des auteurs de ce massacre attendent, en 1946, dans une prison, d'être jugés. L'examen de conscience qu'ils effectuent alors, c'est celui de Kovacs et de tous les Hongrois. « Le peuple hongrois, comme nous le disait l'autre jour Miklos Jancso, aime beaucoup la gloire, les honneurs et d'autres grandes choses.. La honte, il ne la connait pas, il ne veut pas la connaître ». Mais si l'on veut guérir, il faut souvent pratiquer une amputation même si c'est extrêmement douloureux. Kovacs tient ici remarquablement ce rôle de chirurgien tranchant la chair humaine pour sauver le malade du mensonge : la gangrène de l'âme. « Jours glacés » représente la suite logique du précédent film de Kovacs « Les Intraitables » (1964) bien que celui-ci soit de « cinéma-vérité » car il retrouve une même vérité au moyen d'une forme plus fermée et d'une matière plus dramatisée.

Miklos Jancso a beaucoup de points communs avec son ami Andras Kovacs, en particulier un souci de démystification, un besoin de reconsidérer les valeurs. Mais plus que tout autre il croit aux vertus de la beauté plastique. Et « Les Sans-espoir » n'est pas sans évoquer parfois Kurosawa.

Vingt ans après l'écrasement de la révolution hongroise — celle de 1848 — le gouvernement central de Vienne décide de détruire définitivement la légende qui survit encore dans le cœur des Magyars à cause de quelques bandits en activité. De ce beau film dont « Les Cahiers » ont déjà parlé et dont Jancso dans son entretien, reparle plus loin, je me contenterai de dire qu'il me parait éclairer d'une lumière toute nouvelle (celle de la vaste plaine utilisée comme prison) le problème de la liberté admirablement rendue sensible lorsque l'un de ces « sans-espoir » quitte sa prison pour retrouver cette plaine sans horizon et que son geôlier lui dit : « vous pouvez partir, maintenant.. ».

Chacun à sa manière, ces films nous montrent l'individu confronté au conflit entre ses problèmes particuliers et ceux du plus grand nombre, ses propres intérêts et ceux de tous. Il ne s'agit pas de savoir lesquels importent le plus mais d'évaluer sans cesse, comme ces films nous y invitent, leur importance respective dans un contexte donné. Car ici, seules deux choses sont certaines. Tout d'abord que quiconque dénonce est un traitre, et ensuite que lorsque l'accomplissement d'une doctrine entraine l'interdiction des lettres d'amour dans un pays, c'est qu'elle est à réviser. Mais le Godard d' « Alphaville » ne nous rappelle-t-il pas qu'il faut aimer les larmes — quitte à devoir rapprendre notre alphabet — s'il est vrai que sans larmes le monde n'aurait plus rien d'humain — L.S.

« Hideg-napok » (« Jours glacés ») de Andras Kovacs.



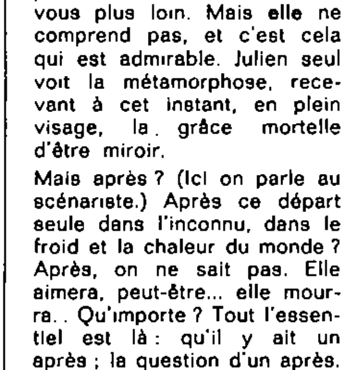
Jean-Pierre Léaud est le héros du quatrième film de Jerzy Skolimowski : « Le Départ ». Sujet : un garçon coiffeur rêve de voitures de course, de rallyes, et, sur le point de participer à sa première course, dort un peu plus d'une nuit dans le lit d'une fille : trop tard. Tournage (à Bruxelles) achevé.



Allio, l'effet V et quelqu'un d'autre

Le premier film de René Allio, — « La Meule » —, c'était la Vue. (Un film de « plasticien », comme il le reconnait lui-même.) Le second — « La Vieille Dame indigne » —, c'était la Vie. (Souvenez-vous : les chansons de Ferrat, et cette femme de quatre-vingts ans qui regardait la mer et les lumières de la nuit pour la première fois). Le troisième, — celui qu'il tourne en ce moment à Paris et dans la banlieue parisienne, et dont le titre provisoire est « Quelqu'un d'autre » — je crois que ce sera les deux à la fois.





René Allio et Malka Ribowska pendant le tournage de « Quelqu'un d'autre ». (Photo : Alain Bévérini.)

Par l'union de ces deux V, qui savent rester libres, Allio va peut-être enfin trouver le troisième, le tant cherché, celui de Brecht, le V de Verfremdung, la fameuse « distanciation ». (Lisez, ou relisez le « Petit Organon », ce traité philosophique écrit avec des gants de boxe) : Les visages et la vérité...

« Nos travestissements les plus réussis sont peut-être les moins conscients. » Cette petite phrase tirée du synopsis est le secret du film ; c'est elle qui va donner la teinte, le timbre, l'existence. Elle indique le sujet véritable : que l'autre est soi, est en soi. Tout le contraire de Rimbaud : pour celui qui aime la terre, ce n'est pas je qui est un autre ; c'est un autre qui est je.

Anne, à la fin du film, « sous les espèces » de Simone, qui ouvre la porte du studio comme elle ne l'avait jamais fait, et croise le regard de Julien, je la vois, je la reconnais : elle est belle, elle est nouvelle ; elle s'en va avec des mots ou un silence merveilleusement tendres et cruels, qui brisent tout, remettent tout en place. Elle est passée ; elle avait rendez-vous plus loin. Mais elle ne comprend pas, et c'est cela qui est admirable. Julien seul voit la métamorphose, recevant à cet instant, en plein visage, la grâce mortelle d'être miroir.

Mais après ? (Ici on parle au scénariste.) Après ce départ seule dans l'inconnu, dans le froid et la chaleur du monde ? Après, on ne sait pas. Elle aimera, peut-être... elle mourra.. Qu'importe ? Tout l'essentiel est là : qu'il y ait un après ; la question d'un après. Allio fait encore un film sur le goût de vivre et le temps. Il est en train de tourner une histoire triste et joyeuse dans les rues de Paris et les ateliers du Théâtre de la Commune d'Aubervilliers, en son direct, et avec les couleurs qu'il faut.

Un portrait qui devient méditation ; une méditation qui devient portrait. — J. L.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Festival Midi-Minuit Fantastique

Il en est de certains films comme de l'Arlésienne de Bizet ou du LSD : on en parle toujours et on ne les voit jamais. Certains critiques se réjouissent d'une telle situation qui leur permet de se livrer aux plus extravagants délires d'interprétation si ce n'est aux affabulations les plus mensongères. Force m'est de reconnaitre que ce travers sévit parfois au sein des amateurs de ce cinéma que l'on dit « bis ».

Vient un moment cependant où s'extasier sur la production qui nous est refusée ne suffit plus. Vient un moment où l'amateur se prend à rêver de démarches plus constructives, plus utiles à la promotion des œuvres qu'il admire. C'est ce que les « Cahiers » ont montré avec leur désormais célèbre Semaine qui permit de découvrir les œuvres les plus représentatives d'un certain Cinéma Nouveau. Les animateurs de « Midi-Minuit Fantastique » avaient depuis quelque temps le même projet A MMF, on n'a pas manqué de s'enflammer pour les Fisher, les Castle et les Tourneur que les distributeurs français avaient négligé de nous présenter. On n'a pas manqué de l'écrire et maintenant, dès ce mois d'avril, MMF est en mesure de présenter au public parisien ces films rares, légendaires sinon mythiques que le cinéphile ne peut ignorer C'est en collaboration avec Mesdames Decaris et Villeneuve que nous avons établi le programme de films inédits qui passeront pendant quatre semaines au Studio Git-le-Cœur, inauguré le mois dernier avec « La Collectionneuse » d'Eric Rohmer.

Dans le numéro 181 des « Cahiers », Patrick Brion écrivait (p. 45) : « A un moment où les salles d'Art et d'Essai organisent des cycles de films fantastiques qui, à deux ou trois exceptions près, ne sont qu'un ramassis de déchets, on est en droit de regretter que pas une d'entre elles n'ait l'idée de sortir « Curse of the Demon ». C'est chose faite puisque le film de Tourneur sera projeté dans le cadre de ce « Mois Midi-Minuit Fantastique ». Parmi les autres titres qu'il nous est aujourd'hui possible de communiquer, citons « La Gorgone » qui révèle un aspect insoupçonné du talent de Terence Fisher et le très étonnant « The Tingler » (Le Désosseur de Cadavres, en Belgique !) de William Castle qu'Alain Resnais et quelques amateurs de même importance considèrent comme le type même du film « camp ». Pour les spectateurs sensibles, nous avons choisi les « 2 000 Maniacs » de Herschell Lewis qui fut réalisé immédiatement après « Blood Feast » par la même équipe et qui demeure à ce jour le plus incroyable exemple d'humour sanglant cinématographique où les mutilations filmées en gros plans se déroulent dans une atmosphère de kermesse champêtre où aimeraient à se rencontrer Washington Irving, Topor et Ambrose Bierce

A ces inédits pour le moins étonnants, nous avons jugé indispensable d'ajouter un classique réputé invisible. Heureusement les films disparus se retrouvent et ce mythe du film invisible semble de jour en jour plus galvaudé. Nous ne sommes pas de ceux qui songeraient à s'en plaindre. Tout au contraire. C'est donc plus qu'un classique du fantastique que nous présenterons lors de ce festival MMF puisqu'il s'agit du classique de Tod Browning : « Dracula », interprété par Bela Lugosi et qui devait, en 1931, quelques semaines avant le « Frankenstein » de Whale, ouvrir cet âge d'or de l'épouvante filmique dont il n'est pas exclu de voir peu à peu redistribuées toutes les œuvres les plus marquantes.

D'autres titres sont prévus mais, au moment où je termine ces lignes, il n'est pas encore possible de les annoncer avec certitude Ce dont nous sommes certains par contre c'est de pouvoir apporter un démenti à la conclusion de Patrick Brion : « ..Une seule possibilité reste à l'amateur parisien, maintenant comme il y a six ou sept ans, s'expatrier pour quelques jours afin de compléter à l'étranger une culture qu'on lui refuse chez lui. » Je pense que Brion lui-même sera ravi par cette contradiction. Bien sûr, les expéditions à l'étranger ne manquaient pas de charme mais les solitaires nostalgiques se consoleront en mesurant l'immense progrès effectué sur le plan d'une démocratisation de la culture cinématographique. Les autres ne pourront que découvrir un aspect ignoré de ce cinéma auquel personne ne songera désormais à refuser ses titres de noblesse. M. C.

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Révolution

Nous recevons le télégramme suivant : « Vous communiquons que les élèves du Centre Expérimental de Cinématographie de Rome occupent leur école depuis six jours pour obtenir une réforme radicale des structures et de l'enseignement. » A quand l'I.D.H.E.C. ?

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

Doublage

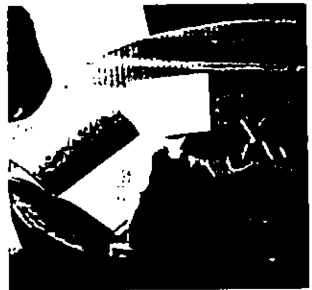
Volker Schloendorff vient de terminer la direction du doublage allemand de « Masculin féminin ». Il a non seulement traduit le texte de manière très précise, mais a imposé au distributeur des acteurs non professionnels, afin d'obtenir un doublage plus vivant, plus direct, plus fidèle à Godard. D'autre part, le deuxième film qu'il a réalisé vient d'être acheté pour le monde par Universal, ce qui renforce encore sa position dans le cinéma allemand.
B. T

● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ● ●

El Crimen de la pirindola

Dans le climat oppressant qu'on imagine, seul, ignoré de ses compatriotes qui s'obstinent à rêver un cinéma perpétuellement futur et perpétuellement avorté, jusqu'à tard dans la nuit, aux terrasses du Teide ou du Jijon, un jeune Espagnol, hors de tout système, de tout groupuscule, de toute influence, impressionne en 16 mm, puisque le cinéma, pour lui, ne saurait être une profession, de déchirants et calmes délires où se lit, mieux qu'en des réquisitoires, l'état d'esprit d'une génération pour qui la poésie est aujourd'hui le seul refuge et le seul combat praticable. Il s'appelle Adolfo G. Arrieta, il a vingt-cinq ans, il a appris le cinéma tout seul, comme d'autres bricolent quelque Meccano ou collectionnent les timbres, il a déjà fait plusieurs films et le dernier en date, « El Crimen de la pirindola », est peut-être, tout simplement, l'acte de naissance tant attendu d'un cinéma espagnol libre.

Cette lumière blanche, trouble, indécise, c'est l'aquarium mental où s'enlisent les élans du « Chien Andalou », où s'estompent les fantômes de « Vampyr », où chemine le somnambule Orphée, avec tous ceux qui filmèrent les métamorphoses de cette « mort au travail » privilégiée par Cocteau. C'est aussi la lumière douteuse et tremblante où Arrieta laisse venir à lui des ombres familières, lointaines, familières à nouveau, où il joue avec elles, les abandonne à leur reflux mêlant songerie et colère, sacrilège et respect. Ce sont images d'exil, un voyage autour d'une chambre, l'appel d'un incertain voyage. Un ange passe Il s'agit d'un vrai ange, avec des ailes de papier, dans une allée du jardin. L'ange est passé. Un enfant, inlassablement, surveille la danse d'une toupie, sur son cartable, sur une feuille blanche, sur la table du salon. Toupie, en espagnol, se dit « pirindola », et le mot comme la danse appellent une arabesque de Scarlatti qui s'en-



« Le Crime de la toupie ».

roule aux images comme un lierre, et les conduit autant qu'elle se laisse conduire par elles. Dehors, Madrid est cette ville morte traversée de reflets et de spectres, cette ville assoupie et bruyante que les touristes ignorent. Le temps semble à jamais figé dans ces terribles cinq heures du soir chantées par Lorca, et les plans gravitent et s'effacent au sein d'une durée doucement tragique, dans l'ordre chaotique et rigoureux de la rêverie. Une attente indéfinie s'installe au cœur du film, attente du drame, ou d'une hypothétique libération. « C'est une épreuve unique qui lui enseigne la notion du meurtre, qu'il appliquera parfois dans ses rêves et que, plus méthodiquement ensuite, il fera intervenir dans la séquence ultime où il ne subsiste d'authentique que les images reconstituées de son ancienne obsession. » (Louis-René des Forêts, « Une mémoire démentielle », in « La Chambre des enfants »). Puis la violence éclate, ludique, inévitable, c'est un regard, un geste, un sourire ironique, une paire de ciseaux, un cri, un peu de sang : et l'enfant voit son frère, soudain mort devant lui.

Puis, dans une séquence de cimetière qui fait songer à Bellocchio (qu'Arrieta ignore), le film s'achève sur l'image de la toupie oubliée sur une tombe, indiquant, peut-être, une très provisoire issue, ou la fin d'une enfance. C'est pathétique et beau.

Aux dernières nouvelles, Arrieta envisage de tourner une nouvelle version de sa « pirindola », en couleur cette fois : qu'il sache que son obstination, comme son rêve, nous sont chers. — J.-A. F.

La victime et l'objet du « Crime ».



The Bobo

Robert Parrish donne les derniers tours de manivelle de « The Bobo », le film qu'il a fait après « Casino Royale » (où on lui doit, en principe, les séquences avec Peter Sellers). C'est justement Peter Sellers qui est la vedette de « The Bobo », une comédie écrite par David Schwartz et décorée par Don Ashton, à qui l'on doit de merveilleuses trouvailles dans « Indiscreet » et sans doute dans « La Comtesse de Hong-Kong ». Parrish est très détendu et travaille dans une atmosphère pleine de courtoisie et de déférence :

« C'est une comédie assez visuelle, sur un sujet un peu mélancolique. Sellers joue le rôle d'un matador, un très mauvais matador qui veut devenir chanteur, mais qui chante aussi mal qu'il torée. Cependant, on lui offre un contrat à condition qu'il séduise une jeune fille qui a la réputation de ne coucher qu'avec des hommes très riches et très en vue. Le film conte les efforts ingénus, maladroits de Sellers pour arriver à ses fins. Peter est un homme très difficile mais si l'on s'entend avec lui, c'est extraordinaire. Il collabore de très près au scénario et aux dialogues. Il en écrit souvent une bonne partie, improvise de nouveaux gags, invente de nouvelles scènes. Vous savez qu'au départ, dans « La Panthère Rose », ron rôle (qui devait être tenu par Ustinov), était très court et c'est lui et Edwards qui l'ont inventé durant le tournage. Il est également très préoccupé par le son. Je tourne en son direct, ce qui est rare à Cinnecitta et rend notre travail très difficile. Quand il a vu les premiers rushes, Peter Sellers n'a pas aimé le son. Il a fait renvoyer tout le matériel et a fourni à la production son propre matériel avec lequel il se livre à de nombreuses expériences. Et tout le film a été tourné avec le matériel personnel de Sellers. Il est allé jusqu'à enregistrer lui-même certains bruits, pour être sûr du résultat. Ainsi, durant une scène, une danseuse espagnole se produit dans un cabaret. Peter est allé se glisser sous la scène pour pouvoir capter parfaitement le bruit des talons de la danseuse. Le résultat est extraordinaire ».

On ne peut pas quitter Parrish sans parler de Ford : « Il paraît que durant la guerre Ford s'est trouvé un jour dans un trou d'obus avec Jack Pennick. Un avion les bombardait. Ford se tourne vers Pennick et lui dit : la guerre est une chose idiote ». « Pourquoi ? », lui demande Pennick. « Parce que j'ai réalisé des tas de films dont « Le Mouchard », « Le Long Voyage », « Le Cheval de Fer », « Judge Priest », « La Chevauchée Fantastique », que j'ai eu des oscars, que j'ai plusieurs millions à ma banque, un yacht magnifique, une chaine de cinémas dans le Maine, plusieurs maisons et — là-dessus il éclate littéralement — que malgré cela, ce crétin, là-haut, ne parvient pas à faire de différence entre toi et moi ». B.T.

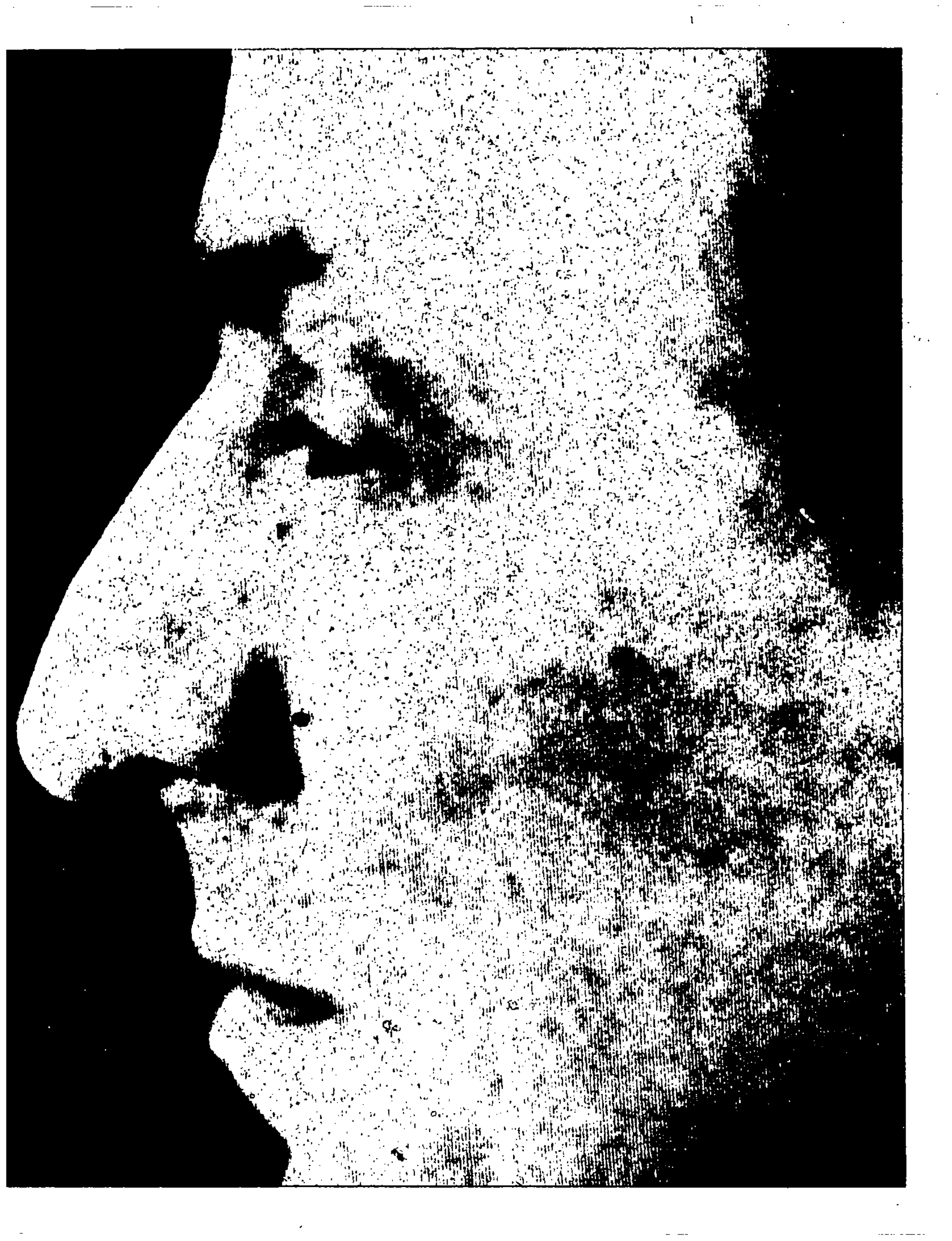
Jeune cinéma : distribution

Maintenant que les deux grands (et célèbres) refusés de la « Semaine de la Critique » sont sortis (« L'Homme au crâne rasé » et « Brigitte et Brigitte »), il faut bien penser à ceux qui furent acceptés. C'est pourquoi nous sommes heureux d'annoncer que, les 5, 12 et 19 avril, seront projetés au « Luxembourg » et pour une semaine chacun, 1° « La Noire de... » (Ousmane Sembene ; Sénégal) 2° « O Desafio » (Paulo Saraceni ; Brésil) et 3° le film de Dusan Makavejev (très attendu) : « L'Homme n'est pas un Oiseau ».

En ce qui concerne les deux premiers, nous faisons bien des réserves (Cahiers 178 : Delahaye et 179 : Bontemps, et Cahiers 179 : Fieschi) bien que, pour ma part, je ne partage pas, envers « La Noire de... » que je trouve honorable, l'extrême sévérité de Bontemps.

En ce qui concerne « L'Homme n'est pas un Oiseau », nous avons là (et bien qu'il ait été accepté par le jury de la « Semaine de la Critique ») un très grand film, qui éclate d'humour, de hardiesse et d'insolence, un film qui s'inscrit dans le courant actuel de rénovation qui anime les pays de l'Est, et qui y fait entrer la Yougoslavie, jusqu'alors absente. On pourra à son sujet se référer aux numéros 178 et 179 des « Cahiers », ainsi qu'à l'entretien avec Dusan Makavejev (par Bontemps et Fieschi) : « Cahiers » 182. Quoi qu'il en soit, réserves ou pas réserves sur les films, toutes les expériences nouvelles de distribution sont à signaler et à soutenir. Celle-ci entre autres. Voilà qui est fait. — M. D.

La peau du serpent
(Présentation de "Persona")
par Ingmar Bergman



La création artistique s'est toujours manifestée pour moi comme une envie de manger. J'ai constaté ce besoin avec un certain plaisir, mais, tout au long de ma vie consciente, je ne me suis jamais demandé pourquoi cette faim avait surgi et réclamé satisfaction. Maintenant, alors que ces derniers temps elle tend à s'apaiser et à se transformer en quelque chose d'autre, j'éprouve l'impérieuse nécessité de rechercher la cause de mon « activité artistique ».
Je me rappelle avoir ressenti, dès ma plus tendre enfance, le besoin de faire montre de mes talents : dextérité au dessin, science du jet de balle contre un mur, premières brasses.
Je me souviens d'avoir eu follement envie d'attirer l'attention des adultes sur ces manifestations de ma présence en ce monde. Toujours j'estimais ne pas éveiller suffisamment l'intérêt d'autrui. C'est pourquoi, lorsque la réalité n'y suffit plus, je me mis à fabuler, à distraire les gens de mon âge par le récit prodigieux de mes exploits secrets. Ce furent d'encombrants mensonges, qui allèrent irrémédiablement se briser contre le scepticisme prosaïque de mon entourage. Finalement, je renonçai à vivre en communauté et gardai pour moi mon univers de phantasmes. Le gamin possédé par l'imagination et le désir d'établir un contact s'était assez rapidement métamorphosé en un rêveur éveillé blessé, méfiant et rusé.
Mais un rêveur éveillé ne peut être artiste ailleurs que dans ses rêves.
Le besoin d'être entendu, de communiquer, de vivre dans la chaleur d'une communauté persistait. Plus les grilles de la solitude se refermaient sur moi, plus ce besoin augmentait.
Il est donc assez évident que je devais finir par m'exprimer au moyen du cinématographe. Celui-ci me donnait la possibilité de me faire comprendre en un langage qui surpassait les mots dont j'étais privé, la musique que je ne maîtrisais pas, la peinture qui me laissait indifférent. Je pouvais soudain communiquer avec autrui à l'aide d'une langue qui, littéralement, se parle d'âme à âme, en des tournures qui se soustraient d'une façon quasi voluptueuse au contrôle de l'intellect.
Avec toute cette faim refoulée au fil de ma jeunesse, je me suis jeté sur le cinéma et, durant vingt ans, sans répit et avec une sorte de rage, j'ai forgé des rêves, des expériences sensorielles, des lubies, des crises d'hystérie, des névroses, des spasmes religieux et de purs mensonges. Ma faim s'est perpétuellement renouvelée. Argent, gloire et succès m'ont frappé de stupeur, mais n'ont été au fond d'aucune conséquence sur ma démarche.
De ce qui précède, il ne faudrait pas déduire que je sous-estime ce que j'ai d'aventure accompli. Je crois que cela eut, et peut-être a, son importance. Me rassure le fait que je puisse voir le passé sous un éclairage nouveau et moins romantique. L'art en tant qu'autosatisfaction peut naturellement avoir son importance — et avant tout pour l'artiste même.
Aujourd'hui, la situation est moins complexe, moins captivante et surtout moins séduisante.
Ainsi, si je veux être totalement sincère, j'ai le sentiment que l'art (et pas seulement l'art cinématographique) est insignifiant.
Littérature, peinture, musique, cinéma et théâtre s'engendrent et naissent d'eux-mêmes. De nouvelles mutations, de nouvelles combinaisons se forment et s'effacent, le mouvement parait, vu de l'extérieur, doué d'une vie intense — acharnement grandiose que mettent les artistes à projeter pour eux-mêmes et un public toujours plus distrait les images d'un monde qui ne se soucie même plus de leur avis. En quelques rares occasions, l'artiste est puni, l'art considéré comme dangereux et méritant qu'on l'étouffe ou qu'on le dirige. Dans l'ensemble, toutefois, l'art est libre, insolent, irresponsable et comme je le disais : le mouvement est intense, presque fébrile, il fait penser, ce me semble, à une peau de serpent pleine de fourmis. Le serpent même est mort depuis longtemps, dévoré, privé de son venin, mais la peau bouge, gonflée d'une ardeur vitale.
Maintenant, si je constate que je me trouve être l'une de ces fourmis, je suis contraint de me demander s'il existe quelque raison de poursuivre mon activité. La réponse est affirmative. Bien que je croie que le théâtre est une chère vieille cocotte dont les beaux jours sont révolus. Bien que je trouve, et maint autre avec moi, le western plus stimulant qu'un Antonioni ou un Bergman. Bien que la nouvelle musique nous donne l'impression de vouloir nous étouffer dans un air mathématiquement raréfié, bien que peinture et sculpture se stérilisent et s'étiolent, victimes de leur propre liberté pétrifiante. Bien que la littérature se soit changée en un énorme roc de mots sans signification profonde ni conséquence dangereuse.
Il existe des poètes qui n'écriront jamais de vers dans la mesure où ils façonnent leur existence à la manière d'un poème, des acteurs qui jamais ne se produiront, mais interprètent leur vie comme autant de drames singuliers. Il existe des peintres qui ne peindront jamais, puisqu'ils ferment les yeux et, à l'abri de leurs paupières closes, imaginent les plus purs chefs-d'œuvre. Il existe des cinéastes qui vivent leurs films et jamais ne gaspilleront leur talent pour leur donner matérialité, réalité.
De même, je crois que de nos jours les hommes peuvent refuser le théâtre, puisqu'ils vivent au sein d'un gigantesque drame qui n'arrête pas d'éclater en tragédies locales. Ils n'ont nul besoin de la musique, puisque à chaque instant leurs tympans sont agressés par de violents ouragans sonores, qui atteignent et dépassent l'intensité tolérable. Ils n'ont nul besoin de la poésie, puisque à l'intérieur de la nouvelle configuration du monde ils sont devenus des animaux aux fonctions déterminées, assujettis à des problèmes de métabolisme sans doute intéressants, mais inexploitables d'un point de vue poétique.
L'homme (j'entends aussi bien moi qu'autrui) est devenu libre, terriblement, vertigineusement libre. La religion et l'art ne sont maintenus en vie que pour des raisons sentimentales, telles qu'une politesse de pure convention envers le passé, une bienveillante sollicitude envers les citoyens toujours plus nerveux de la civilisation des loisirs.
Je parle sans arrêt d'un point de vue subjectif. J'espère, je suis persuadé que d'autres sont d'un avis plus nuancé et (disent-ils) plus objectif. Si maintenant je considère l'étendue de cette désolation et malgré tout m'obstine à proclamer que je veux poursuivre l'exercice de mon art, la raison en est très simple. (Je fais abstraction de l'aspect purement matériel du problème.)
Cette raison s'appelle **curiosité.** Une intolérable curiosité, sans bornes, jamais satisfaite, toujours renouvelée, qui me pousse en avant, qui ne me laisse jamais de répit, qui supplée totalement cette faim de communion du temps passé.
Je me sens comme si, après une longue détention, je sortais brusquement de prison et plongeais dans cette vie tonitruante, agitée, fracassante. Je suis saisi d'une curiosité effrénée. Je note, j'observe, j'ouvre l'œil, tout est irréel, fantastique, terrifiant ou ridicule. J'attrape au vol un grain de poussière, peut-être est-ce un film — qu'a-t-il en fait comme importance : aucune, mais ce grain de poussière m'intéresse, **moi,** donc c'est un film. Je me promène avec cette particule capturée de mes propres mains et m'en occupe allègrement ou mélancoliquement. Je me fraye un chemin parmi les autres fourmis, nous accomplissons un travail colossal. La peau du serpent bouge.
Cela, et rien que cela, est **ma** vérité. Je n'oblige nul autre à y voir sa vérité et, comme consolation pour l'éternité, c'est évidemment plutôt maigre. Mais en tant que support à une activité artistique pour les quelques années à venir, c'est amplement suffisant, tout au moins pour moi.
Etre artiste pour son propre plaisir n'est pas toujours spécialement agréable. Mais cela présente un avantage extraordinaire : l'artiste partage son sort avec chaque être vivant, qui, de son côté, ne vit également que pour son propre plaisir. Selon toute probabilité, l'ensemble finit par constituer une fraternité assez étendue, qui, de cette manière, existe par la grâce d'un contact purement égoïste sur la terre chaude et sale, sous un ciel vide et froid. — Ingmar BERGMAN.

(Traduit du suédois par Kerstin L. Bitsch.)



LIV ULLMANN DANS « PERSONA ».

BIBI ANDERSSON, GUNNAR BJORNSTRAND ET LIV ULLMANN DANS « PERSONA ».

Le Fantôme de Personne

« Persona », ce sont les métamorphoses du Double : vertiges du reflet, troubles de l'analogue, mirages de l'identique, jeux de l'écart et du raccord, envoûtements de la similitude, quelle est l'image de quelle ? Non seulement le thème du film est cette quête du pareil : une actrice de théâtre (Liv Ullmann) perd (pour quelles mystérieuses raisons, par quel inexpliqué blocage) le goût, ou le désir, ou la possibilité même de parler ; elle devient muette, ou plus exactement silencieuse, et ne parlera plus de tout le film (sauf un mot : « rien ») ; une infirmière (Bibi Andersson) la soigne, qui ne cessera de parler, se livrant tout entière par la parole à cette complaisante confidente, et bientôt hantée par ce fantôme insaisissable, proie d'une possession magique, vampirisme par le silence, au point de perdre peu à peu conscience de son être et de se croire l'autre même, la vivante, présente image de l'autre.
Et cette autre-là, au terrifiant refus de l'expression, la voilà non pas « guérie », mais retrouvant sa plénitude, comme regagnant une part d'elle qui lui avait échappé. Une transfusion d'existences, une transmutation d'apparences se sont opérées. Un bref instant même, l'écran nous a livré, saisi dans son passage, le secret de cette mue, peut-être irréversible réversibilité : un visage unique, mais double, moitié de l'une, moitié de l'autre femme.
Car non seulement cette interrogation sur l'unique et le duel constitue le propos de « Persona », mais le film dans son ensemble, le film dans ses parties, obéit à ces oscillations entre l'identique et le redoublement, se structure selon ces variations, brusques ou fluides, de la réunion à la bipartition.
Au commencement — au commencement du film — et à la fin — à la fin du film aussi — il y avait, il y aura la même image. La même, mais telle qu'à la fin elle est exactement inverse de ce qu'elle était au début : même, mais inversée, double et retournée comme le reflet dans le miroir — mais ce miroir serait le Temps. « Persona » commence par une image qui est le commencement de toutes les images : l'écran noir, la nuit d'avant la projection. Très lentement, très douces d'abord, deux lueurs apparaissent. Elles se font plus éclatantes à mesure qu'elles se rapprochent l'une de l'autre : ce sont les deux charbons d'un projecteur de cinéma, qui s'attirent, comme aimantés, jusqu'à la lumière saccadée. Alors la projection peut commencer : mais n'est-elle pas déjà commencée ? On voit les roues dentées qui guident la pellicule, cette pellicule elle-même, qui saute avant de couler, et les premières images : mais ne sont-elles pas déjà à l'intérieur des premières images ?... Ces charbons, ce projecteur, cette pellicule, ces premières images, ne sont-ils pas précisément à l'image des charbons, du projecteur, de la pellicule et des images mêmes qui nous les font voir ? Jamais l'écran ne fut plus fidèle miroir. Nous sommes face à lui, et ce qu'il nous montre est dans notre dos. Lui et nous : transparents, fantômes.
Ces premières images défilent trop vite, comme si la vitesse de projection n'était pas encore bien réglée — pourtant ce sont bien vingt-quatre images que l'autre projecteur (celui de la salle où nous sommes) envoie par seconde sur l'écran même où l'on voit tourner plus vite un projecteur ; pourtant il faut bien vingt-quatre images par seconde pour que l'on puisse voir défiler ces images projetées vers nous comme de l'autre côté de l'écran, flashes de conscience, éclairs de rêve, au rythme encore sautillant et qui s'étale bientôt pour se confondre avec le rythme souple de la projection réelle. Un projecteur a fait naître un autre projecteur, son double, puis l'a absorbé, l'a repris en lui. Pendant cette courte période de dédoublement, ce projecteur second a donné naissance à quelques images (scènes de slapstick, sexe d'homme tendu, sexe de femme) : images elles-mêmes dans les images, qui, très vite, la projection se poursuivant, sont devenues les images mêmes du film. Le film commence vraiment, le temps de la projection et le temps projeté se confondent, en phase. Le double a rejoint la matrice. Mais le doute est jeté : le projecteur est-il toujours à l'intérieur de la projection, l'écran n'est-il pas resté transparent (un jeune garçon passera sa main devant cet écran, comme pour s'assurer de sa réalité : vitre de l'autre côté de laquelle, spectateurs, nous sommes) ? Doute, d'autant qu'à la moitié du film, la pellicule réapparaît sur l'écran, reprend possession des images, se casse, brûle. Et le film repart, mais cette seconde partie inverse les rapports, détruit les hypothèses que la première avait laissés s'installer. Il y avait deux femmes que tout séparait d'abord et qui se rapprochaient l'une de l'autre. Il n'y en aura qu'une désormais, sous deux visages, de plus en plus distincts. Quant aux dernières images de « Persona », elles redoublent en l'inversant le début du film, brisent de nouveau l'identité entre temps projeté et temps de projection : les images sautent, les roues dentées, la pellicule, les engrenages, le projecteur reprennent possession de l'écran, le dédoublement s'opère de nouveau : il y a une pellicule que la lumière traverse pour projeter sur un écran l'image d'une pellicule que la lumière ne traverse plus ; il y a une lumière née de la fusion de deux charbons qui s'élance jusqu'à l'écran pour faire voir l'image de deux charbons incandescents s'éloignant l'un de l'autre et perdant de leur éclat. C'était le cinéma se réfléchissant : le plus beau film d'Ingmar Bergman est fini.

Jean-Louis COMOLLI.




BIBI ANDERSSON, GUNNAR BJORNSTRAND ET LIV ULLMANN DANS « PERSONA ».



Abraham Polonsky sur la plate blanche.

Une vie de guérilla

propos de et sur Abraham Polonsky



John Garfield (Joe Morse) dans « Force of Evil » (« L'Enfer de la

Depuis que cet entretien (réalisé par W. Pechter entièrement par correspondance) a été publié aux U.S.A. (1962, in « Film Quarterly », vol. XV, nº 3) la situation a évolué. Comme Lardner Jr., Berry, Matz, Trumbo, Wilson et d'autres, Polonsky peut à nouveau travailler et signer son travail. Il a quatre projets dont un pour United Artists et un pour Universal. Le plus avancé : « The Brothers » intéresse Kershner, Ritt et Losey. Il essaie également de convaincre un producteur de le laisser écrire et mettre en scène un film.

Abraham Polonsky J'ai mené une vie agitée très commune de garçon des rues : bande (East Side), étudiant, professeur, Droit (Columbia), volontaire en politique (Démocrate, Anarchiste, Radical, Confus). J'ai enseigné au « City College » de New York depuis 1932 jusqu'à la guerre.
Je suis familier des professions apprises (enseignement, droit), des professions de l'errance (mer, ferme, usine), et des professions éternelles (mariage, paternité, art, science). L'impression la plus forte de ma vie ne m'a pas été donnée par la guerre, à laquelle j'ai survécu, mais par les films où il n'en fut pas de même. J'ai toujours écrit, déplacé peu d'air dans la vie, et n'ai jamais cessé de parler.
Mon premier roman («The Discoverers ») a été accepté, annoncé, lancé par la maison d'édition « Modern Age Books », puis retiré de la circulation sous le prétexte qu'il était illisible. Je me suis replié sur le silence en art, l'action en politique, et le baragouinage à la radio (Columbia Workshop, Orson Welles, Goldbergs, et j'en oublie). Deux besognes alimentaires (Simon and Schuster, Little and Brown). La guerre (O.S.S.). Mon pain blanc, ce fut la Paramount.
Ne tenant pas compte des films pour le moment, j'ai effectué à moitié sérieusement un retour au roman avec « The World Above » et, après avoir été porté sur la liste noire, « The Season of Fear ». Ces tentatives alternaient avec des nouvelles, des essais critiques et des travaux scolaires de rédaction très « comme il faut » (Hollywood Quarterly, Contemporary Reader). La vie de guérilla que je faisais semblant de mener à la guerre, ce n'est pas sans amusement ni sans dégoût fréquent que je l'ai menée dans la jungle de la TV en tant qu'écrivain de la liste noire. De même pour les films. Ces petites victoires et ces grandes défaites ne méritent pour l'heure aucune notice nécrologique.

Question Comment avez-vous commencé à travailler pour le cinéma ?

Polonsky Par accident. J'ai signé un contrat avec la Paramount avant ma mobilisation. Tout épouvanté que j'étais par l'industrie et ses produits, je restai néanmoins confondu devant ce moyen d'expression où je découvris un langage que j'avais essayé de parler toute ma vie.

Question J'ai l'impression que nous ne connaissons pas toutes vos collaborations cinématographiques... Pourriez-vous les citer toutes — officielles ou anonymes s'il y en a ?

Polonsky « Golden Earrings » de Mitchell Leisen. Devant travailler à partir d'une salade incroyablement mélodramatique et romanesque, je m'astreignis à étudier soigneusement le sort que les nazis réservaient aux Gitans (ils les envoyaient aux fours crématoires) et me suis efforcé de transformer le plus habilement possible ce que l'on m'avait donné en quelque chose d'autre. Le film (avec Marlène Dietrich) n'en resta pas moins la salade que j'ai dite, incroyablement mélodramatique et romanesque. Je n'ai jamais pu le voir jusqu'au bout. Je sais qu'il n'y a pas dedans un seul mot ou une seule scène de moi mais j'avais la consigne de me réjouir de figurer au générique, honneur que je partageais avec deux vieux routiers : Helen Deutsch et Frank Butler.
« Body and Soul » (« Sang et Or ») de Robert Rossen dont j'ai fait le scénario original.
« Force of Evil » dont j'ai écrit le scénario avec Ira Wolfert à partir de son roman « Tucker's People » et que j'ai réalisé.
« I Can Get It For You Wholesale » (« Vendeur pour dames »), scénario dont le point de départ était l'adaptation de Jerome Weidman qui ne conservait du roman que le titre. C'était supposé être une comédie, elle était mise en scène par Mike Gordon avec Dan Dailey et Susan Hayward. Ce fut l'occasion pour moi de retourner en Europe écrire un autre livre et monter « Mario et le Magicien ». Avant mon départ, Thomas Mann me dit qu'il pensait que son exil recommençait depuis le début puisque le fascisme était inévitable en Amérique. Le roman, je l'ai achevé des années plus tard et personne ne voulut financer le film.
A mon retour à Hollywood, je conclus un arrangement avec Sol Siegel à la Fox pour écrire et mettre en scène un film, mais la liste noire m'en empêcha.

Question Votre scénario pour « Body and Soul » était-il entièrement original ou avait-il une base ?

Polonsky C'est un scénario original. Un conte populaire de « L'Empire City ».

Question Rossen devait-il mettre le film en scène au moment où vous avez commencé à écrire le scénario ou n'est-ce qu'une des contingences plus tardives de la production ?

Polonsky Rossen n'a été engagé qu'après que le script fut écrit.

Question Votre collaboration à « Body and Soul » s'acheva-t-elle avec le scénario ?

Polonsky Non.

Question Etiez-vous sur le plateau pendant le tournage ?





on »).



Beatrice Pearson (Doris Lowry) et Howland Chamberlain (Freddie Bauer)

Polonsky Constamment.
Question Il est évidemment facile de considérer les choses rétrospectivement, néanmoins, à en juger par les autres œuvres de Rossen, « Body and Soul » semble avoir plus de points communs avec « Force of Evil » qu'avec ses films à lui et cela jusque dans ce qu'un style visuel peut avoir de plus insaisissable. N'est-ce là qu'une supposition mal fondée ?
Polonsky Il y eut un conflit pendant le tournage pour empêcher Rossen de récrire le script et de changer la fin. En fait, il tourna une fin qui ne fut pas utilisée dans laquelle le boxeur est tué, et finit la tête dans une poubelle. Je pense qu'une comparaison entre « Body and Soul » et de « The Hustler » pourrait faire comprendre non seulement ce que Rossen a tiré du premier mais encore le chemin que son caractère et son style devaient inévitablement lui faire prendre.
Question Etes-vous satisfait de « Body and Soul » en tant que film ?
Polonsky J'aime « Body and Soul ». Ce fut une surprise de voir quelque chose que j'avais écrit devenir un film. J'ai une croyance quasi animale qui survit à la faiblesse morale et au défaitisme. La faire valoir contre la vocation métaphysique de Rossen au cynisme quotidien et au journalisme à sexe et sensation mit en évidence les réalités du cinéma. Sur le plateau, nous possédions des atouts de premier ordre : Garfield, James Wong Howe, Robert Aldrich, Lyons et Parrish, Don Weiss, Pevney. Une cohorte de metteurs en scène est sortie de ce film. Le talent de Rossen était comme une force appliquée partout, et sans relâchement. Mon rôle consistait à l'empêcher de verser dans la parodie sauf là où je m'étais volontairement moqué du « Golden Boy » et de son sentimentalisme. Quoi qu'il en soit, je ne suis plus si sûr que l'évidence n'est pas une des grandes forces du langage cinématographique. S'il en est ainsi, cela va à l'encontre d'un aspect de ma nature.
Question Qu'est-ce qui vous a paru être dans « Tucker's People » une source d'inspiration originale ?
Polonsky L'expérimentation. Garfield et Roberts avaient lancé l'idée que je pourrais mettre le film en scène. Il y avait longtemps que je songeais à cela. Etre un débutant ne m'empêchait pas de partager toutes les illusions et les frustrations d'écrivains plus chevronnés. J'étais sur le front bien avant d'apprendre que j'avais été volontaire. Je connaissais « Tucker's People ». On y trouvait une allégorie juste déjà à l'époque mais sans doute plus amèrement valable encore aujourd'hui : un milieu et des personnages qui m'étaient très familiers ; les suggestions du langage de l'inconscient que je pouvais utiliser comme dialogue. Quant à la réalisation, les impératifs du cinéma firent disparaitre l'allégorie mais en laissant de larges filons de symbolisme encore inexploités et propres à dérouter le public ; les personnages prirent corps, sauf dans les cas où j'avais accepté une distribution inappropriée ; et le langage se plia presque à mes intentions de donner la même importance aux acteurs et à ce que les images ont de purement visuel au lieu de faire de l'illustration, de l'information et d'aboutir à des signes presque uniquement verbaux (bons mots, argot conventionnel des classes moyennes, idées « profondes » issues de Longfellow et de Hemingway).
Question Dans le cours de l'adaptation, vous avez transformé presque radicalement le roman en supprimant des personnages et des événements ainsi qu'en en combinant et condensant d'autres. Quels sont les problèmes qui vous ont paru déterminants quant à vos décisions dans l'élaboration de l'adaptation ? Et cela moins en ce qui concerne « Tucker's People » en particulier qu'en ce qui concerne plus généralement le problème de l'adaptation.
Polonsky Je ne me souviens plus de rien si ce n'est des jours que nous avons passés, Wolfert et moi, à parler sans fin au bord de la mer. Dans le vent et sous le soleil, nous pensions moins à raisonner qu'à proclamer des découvertes. De fait, nous éliminâmes le pouvoir discursif du livre pour lui substituer pour ainsi dire des centres de suggestions. Nous réimaginâmes le roman comme s'il devait naître à nouveau. Il devint dès lors évident que certains personnages joueraient un rôle plus important, que d'autres disparaîtraient. L'adaptation d'un livre à l'écran est fondamentalement une crise morale. Assumer des intentions est une affaire sérieuse, le livre n'est pas choisi pour être traduit à l'intention de gens qui ne lisent pas mais parce que, encore noyé au centre du projet qui lui a donné jour, se trouve toute une vie encore potentielle dont le langage propre est un mouvement d'images. Lorsque le livre n'est pas accompli, cela soulève un problème terrifiant. Le film, s'il est réussi, est une critique des faiblesses de l'auteur. En cela, je suis lâche, et je préfère mes propres histoires.
Question Avez-vous une conception particulière de la nature du moyen d'expression qu'est le cinéma ? A la sortie de « Force of Evil », un des critiques de l'époque (Robert Hatch dans « The Nation » si mes souvenirs sont exacts) y soupçonna la présence de vers blancs et comme il se doit en fut horrifié ; mais même des admirateurs du film l'ont catalogué comme « littéraire ». Est-ce que cela signifie quelque chose à vos yeux ? Avez-vous des idées arrêtées sur la relation qui unit les mots aux images dans vos films et peut-être dans le film en général ?
Polonsky Je les ai entendus parler, les films parlants ! Les films peuvent-ils res-


Beatrice Pearson et John Garfield.


Thomas Gomez (Leo Morse) et John Garfield.

sembler à l'opéra ? La chose principale est la musique mais quelle joie lorsque les chanteurs jouent et que leurs chants sont poétiques ! Disons que j'ai supposé pour « Tucker's People » (« Force of Evil ») que les trois éléments : image en tant que telle, acteur et mot avaient une importance égale. (Après tout, la personne humaine est le moyen d'exprimer tout ce qui en l'humanité veut s'exprimer. Après tout, le langage a été le moyen d'expression d'un art ou deux.) Je n'avais pas pour projet d'entreprendre quelque chose de capital mais seulement une expérience dans laquelle chacun des éléments à ma disposition était affranchi des deux autres. J'avais trop peu d'expérience pour atteindre une véritable originalité dans les effets visuels ou susciter des prouesses chez les acteurs. Et rien sans doute dans mon registre littéraire n'était propice à l'innovation. Tout ce que j'ai essayé de faire, ce fut d'utiliser au mieux la succession des images, les aspects de la personnalité humaine révélés par les acteurs et le rythme des mots à l'unisson ou en contrepoint. Je fis varier le rythme, l'intensité, la conformité et l'antagonisme dans les éléments visuels, l'émotion et le propos immédiat, en séparant parfois les trois éléments et d'autres fois en les utilisant tous trois à la fois. Quant au langage, je l'ai simplement libéré du fardeau psychologico-littéraire jusqu'à ne servir que de support aux images. Le vers blanc ? Non pas. Mais le babillage de l'inconscient, là oui, autant qu'il fut en mon pouvoir, compromis que j'étais dans un film « représentatif ». C'était une méthode que j'aurais bien appliquée encore et encore jusqu'à ce qu'elle eût abouti. Après tout, nous avions cette énorme machine hollywoodienne, que le succès de « Body ans Soul » avait mise entre nos mains, et il ne nous aurait pas déplu de voir ce que nous pouvions faire de tous ces chevaux-vapeur. Mais la liste noire nous confisqua cette machine. Lorsqu'elle était en notre possession, tels les fanatiques du vélo de Kitty Hawk, nous brûlions de nous éveiller le matin en sachant que chaque jour nous vaudrait une surprise. Nous débordions d'excellents sentiments. Seulement notre avion n'a jamais volé.

Question Pensez-vous avoir été influencé par d'autres cinéastes ?

Polonsky Vigo.

Question On a parlé, d'une manière qui peut, je crois, être valable, de l'influence littéraire d'Odets. Quelle est votre opinion à ce propos ?

Polonsky Nous avons tous deux été formés par les plaisanteries juives et les bagarres de rues. Je vis écartelé entre le style écrit et l'argot sans pouvoir y remédier. J'ai essayé d'éviter le dialogue typique des films américains qui est une véritable convention hollywoodienne. Mais je peux l'écrire le cas échéant et gagner ainsi ma vie.

Question Quels sont les cinéastes que vous admirez particulièrement ?

Polonsky J'aime aller au cinéma.

Question Quels sont les films hollywoodiens qui vous ont paru dignes d'éloges depuis la fin des années quarante ?

Polonsky Je crois me souvenir d'en avoir apprécié, mais je ne parviens pas à me rappeler lesquels.

Question Y a-t-il identité des thèmes et des significations entre « Body and Soul » et « Force of Evil » ?

Polonsky Oui, mais dans « Force of Evil », chaque personnage et chaque situation sont compromis par la réalité tandis que « Body and Soul » est un conte populaire.

Question Eric Bentley a établi que dans « On the Waterfront » d'Elia Kazan et « A View from the Bridge » d'Arthur Miller se trouve, à peine voilée, l'apologie de leur position respective quant à la dénonciation politique, une certaine représentation de problèmes privés ; la dénonciation étant l'acte crucial au sein des deux œuvres : bon dans la première, mauvais dans la seconde. « Force of Evil » s'achève alors que le héros est sur le point de se confesser à la police pour l' « aider ». Je n'entends pas suggérer ainsi que l'acte final n'est que cela, mais ne pensez-vous pas cependant qu'il y ait, au-delà de la conclusion de votre film, une parabole politique, sous-jacente ?

Polonsky Pas une parabole, un fait. Le héros est sur le point de se confesser à la police parce que c'était pour nous le moyen d'obtenir une autorisation. Il y avait une allégorie en filigrane du film. Elle s'est égarée quelque part et n'a rien à voir avec la confession ou l'esquive de celle-ci. Bentley a certainement raison dans son appréciation des deux œuvres sus-dites quoique sa distinction entre le bon mouchardage et le mauvais m'échappe. On moucharde non seulement pour échapper au châtiment et gagner l'amnistie mais encore pour refaire partie de l'autorité de l'Etat. La vie est dure au ban de la société.

Question Croyez - vous ou savez - vous que vous avez été sur la liste noire ?

Polonsky Je le sais et je le crois.

Question Comment vous en êtes-vous aperçu ?

Polonsky Le studio, mon agent, les journaux, le Congrès et mon propriétaire me l'ont dit.

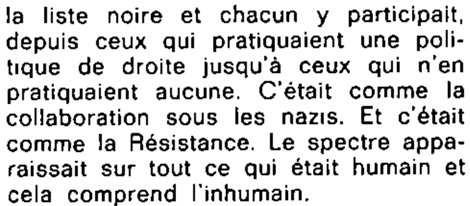
Question Comment est-on porté sur la liste noire, je veux dire : quel est le déroulement des opérations ?

Polonsky On est nommé à une audience par un dénonciateur, ou on est convoqué en personne à l'audience. Les conséquences sont les mêmes.

Question Avez-vous entendu parler d'individus en particulier qui auraient été derrière la liste noire ou leur a-t-elle toujours conservé l'anonymat ?

Polonsky La guerre froide était derrière







John Garfield dans une scène supprimée par Polonsky dans la version définitive.

la liste noire et chacun y participait, depuis ceux qui pratiquaient une politique de droite jusqu'à ceux qui n'en pratiquaient aucune. C'était comme la collaboration sous les nazis. Et c'était comme la Résistance. Le spectre apparaissait sur tout ce qui était humain et cela comprend l'inhumain.

Question Etes-vous passé devant le « House Un-American Activities Committee » ?

Polonsky Oui.

Question Y avait-il alors une occasion de compromis susceptible de vous « blanchir » ?

Polonsky « Alors » et maintenant et fréquemment entretemps.

Question John Cogley, dans son « Rapport sur la Liste Noire », constate qu'il n'y avait pratiquement aucun contenu politique dans les films des hommes portés sur la liste noire, et que quand il y en avait un, c'était généralement sous la forme d'un engagement en faveur d'idéaux démocratiques et d'une révolution légitime aux yeux d'un si grand nombre de gens que n'importe quel spectateur hormis le plus farouche hitlérien pouvait y souscrire. Etes-vous de cet avis ? Mettriez-vous cela sur le compte d'une absence d'intention ou d'un manque de réussite ? Ou d'un manque de talent ?

Polonsky Les radicaux hollywoodiens pratiquaient surtout une morale humaniste et lorsque leurs films témoignaient de quelque chose c'était d'une préoccupation pour les éléments opprimés de la vie humaine. Des options politiques quelles qu'elles fussent : de gauche, du centre, de droite, n'auraient jamais pu apparaître à cause des producteurs qui voulaient gagner de l'argent. Lorsqu'elles apparurent, par exemple dans les films « anticommunistes » comme on disait, c'était par déférence envers le climat ambiant et non comme d'habitude en prévision de bénéfices. L'argument de Cogley selon lequel il serait idiot de porter sur la liste noire des radicaux, trop stupides et dénués de talent pour utiliser directement le film comme moyen de propagande marxiste, est stérile. Il parle du journalisme et non de l'art du récit.

Question Avez-vous une opinion sur le chemin parcouru par Edward Dmytryk, qui alla des « Dix de Hollywood » jusqu'à la disculpation, en acceptant au passage de verser à la cause du conformisme un tribut tel que « The Caine Mutiny » ?

Polonsky Il a probablement pensé que c'était là du réalisme capitaliste.

Question On a insinué que les difficultés politiques de John Garfield et sa mise à l'index par le cinéma hollywoodien ont largement contribué à précipiter la venue de sa mort précoce. Avez-vous une opinion sur ce point ?

Polonsky Oui. Il défendit son honneur de garçon des rues et on l'a tué pour ça.

Question Dans la prière d'insérer de « The Season of Fear », il était sous-entendu que vous aviez abandonné le cinéma volontairement afin de « voyager et de (vous) consacrer à une forme de récits plus sérieuse ». A part le snobisme typiquement culturel à peine voilé, y a-t-il là une part de vérité ?

Polonsky Non.

Question Pour autant que vous ayez de vous-même une telle image, vous voyez-vous comme un romancier, un cinéaste ou les deux ?

Polonsky Ni l'un ni l'autre. Si j'étais plus jeune vous pourriez dire que je promets.

Question Avez-vous été au courant de l'accueil favorable que reçut « Force of Evil » de la part de « Sight and Sound » et de « Sequence » ?

Polonsky Oui.

Question Accordiez-vous personnellement à cette appréciation une quelconque importance ?

Polonsky De l'oxygène pur.

Question Est-ce que « Body and Soul » fut un succès financier ?

Polonsky Oui, un grand.

Question Est-ce que « Force of Evil » a eu un succès commercial ?

Polonsky Non.

Question Avez-vous des critiques à faire quant à la distribution de ce dernier film ?

Polonsky Elle s'est perdue dans la dissolution générale des studios « Enterprise ». Si nous avions continué à travailler, nous aurions pu le sauver et gagner un peu d'argent.

Question Comment avez-vous été amené à utiliser Beatrice Pearson ?

Polonsky C'est Martin Jurow, devenu aujourd'hui un producteur considérable, qui attira mon attention sur elle. Il travaillait pour notre compagnie à cette époque.

Question Où l'aviez-vous vue auparavant ?

Polonsky Nulle part.

Question Qu'est-elle devenue ?

Polonsky Elle a tourné quelques films puis a disparu. Ils ne savaient pas comment l'employer.

Question A quoi travaillez-vous actuellement ?

Polonsky A gagner mon pain.

Question Avez-vous eu une occasion de faire un film depuis « Force of Evil » ?

Polonsky Non.

Question Avez-vous eu l'idée de sujets nouveaux que vous auriez particulièrement aimé porter à l'écran ?

Polonsky Oui, bien sûr.

Question Voyez-vous la possibilité pour vous de travailler à nouveau pour le cinéma à l'avenir ?

Polonsky Non.

Question Quels sont vos projets d'avenir ?

Polonsky Aucun.

(Propos recueillis par William Pechter. Par courtoisie de « Film Quarterly ».)



John Garfield dans la séquence finale de « Force of Evil »



Beatrice Person et Thomas Gomez.

De Joe Morse à Bruno Forestier

« C'était un film étonnant » avait dit à F. Truffaut (« Cahiers » n° 82, p. 8) l'assistant de Polonsky, « à la fois réaliste et poétique, baigné dans une ambiance typiquement juive ». Ces mots de R. Aldrich dont il nous avait fallu jusqu'à présent nous contenter, situent assez bien « Force of Evil ». Car on peut dire sans doute que ce film s'inscrit dans une tradition très précise du cinéma américain, celle des films noirs à portée sociale (mais déjà, la couleur serait grise ou simplement sombre et plutôt large la portée) ou encore qu'il rénove et anticipe. Mais tout aussi bien — et sans doute le point de vue est-il plus enrichissant — qu'il est parfaitement singulier.

L'Etranger se nomme ici Joe Morse. Il a changé de nom (et en changera encore), mais conservé son style. Tôt fait de voir le côté par où les choses équivalent : a great darkness everywhere (puisque c'est ainsi que Polonsky entendait intituler son film). Et pris le parti de gravir les échelons là où il y en a : de l'autre côté. Celui où se conquièrent les différences, évaluées de préférence en dollars. Etranger, c'est ce qu'il se veut. Et partout. Les racines entravent. Pour ce qui est du nivellement par la contamination, il fait sa part de travail. Mais en fait, il est bel et bien chez lui quelque part, dans les bas quartiers, là où il ne veut plus être, même le temps d'un dîner. De telle sorte que rien ne vaut plus **du tout** dès l'instant où, sinon le front, du moins le cœur doit porter la marque de Caïn.

Il a conservé son style en effet. Jamais peut-être aussi affirmé. Grâce au refus de toute convention. La violence n'est ni convulsive ni contenue. Episodique et laide, simplement. Pas contrariée l'idylle et pas suave pour autant mais réconfortante et fragile. Quant à l'issue, pourquoi lui serait-il donc donnée d'être heureuse ou fatale puis que l'on sait bien qu'il n'y en a pas ? Ce qui nous parvient ainsi, sans commencement ni fin, mais labile cependant, car échantillon d'une vie en son point culminant, c'est le témoignage éclairant d'un temps. Eclairant pour autant que celui-ci n'est révolu que pour le héros.

Car, tout riche qu'il est d'enseignements présents, c'est d'hier que nous parle le récit imagé et son commentaire. D'où le ton de celui-ci, constat sans illusion de quelqu'un qui **en est revenu** et s'en persuade, non sans une certaine complaisance plus ou moins masochiste, par consultation sans cesse réitérée du document. Utilisé aussi judicieusement (ce qui est rare) que parcimonieusement (ce qui ne l'est pas moins et ne se reverra guère), le commentaire nous présente sans artifices un héros dédoublé. C'est Joe Morse à une distance à la fois nulle et infinie de lui-même. Congédié de lui-même depuis les événements relatés et n'en retrouvant çà et là, au hasard de la relation, que quelques apparitions. Avec une tristesse étale, sans que la gorge se dénoue. Le souvenir qui feint de n'opérer aucune sélection ne rapporte en fait que ce dont il est capable : moments privilégiés qui constituent, dispersés, les temps forts de la chronique.

Que rapporte-t-elle en effet, cette voix à la poursuite d'elle-même si ce n'est l'incessant murmure de ce qui est ? Ce qui est ? Cet entrelacs en lequel nous vivons et qui vit en nous. Où l'odeur du café que l'on prépare, la voix plaintive d'une femme et la sensation de « to feel like midnight » (car c'est ainsi que l'on parle dans ce film-là qui ne recule pas devant l'audace et l'ambiguïté du langage) forment, avec d'innombrables autres composantes, un mixte indivis. Tels nous sommes, pris les uns les autres dans une même trame d'où ne sont absents ni les objets, ni leurs reflets en nous. Le héros solitaire est toujours avec, devant, derrière, au centre de. Il se trouve dans la spirale d'un escalier blanc, sur le fond d'un mur blanc, auprès d'un traître, etc. (Et elle ne va pas tellement de soi, cette présence sensible de l'environnement, souvent si effacée). Il unifie donc les éléments d'un même décor tout comme l'envol des pigeons près de Wall Street **scelle** l'idylle. Et cela, mine de rien, car c'est sans aucun symbolisme pesant que Joe Morse s'enfonce — tel Michel Poiccard rue Campagne-Première — dans un Wall Street désert, mais seulement en signe de l'indivision du dehors et du dedans. Il semble bien qu'entre le parti pris du documentaire et celui du poème en images et en mots, Polonsky ait trouvé la juste mesure. Comme si une telle alternative ne se posait même pas et que ces deux aspects étaient indissociables comme ils l'étaient, la même année pour le N. Ray de « They Live By Night » (dont on retrouve ici la douceur et la tristesse sous-jacente). Si bien que c'est sur la base de la tradition américaine la plus pure que Polonsky se permet toutes les audaces intellectuelles, tant verbales que visuelles, voire auditives (ainsi la capture du frère de Joe est-elle mise en place, avec ses quatre acteurs successifs, sur le patron du quatorzième quatuor de Beethoven qui l'accompagne très discrètement).

Dialogue, photo (celle-ci signée George Barnes, « un vieux routier », dit A.P., « il fut d'abord choqué de ma volonté de ne pas utiliser ses vieux trucs pour embellir l'image, puis il se passionna pour son travail comme un jeune homme »), mise en place, direction d'acteurs, tout concourt à suturer ce qui doit l'être entre le réalisme et le poétique. Car tout cela est fonctionnel avant tout, mais déborde néanmoins ce





John Garfield et Stanley Prager (Hobe Wheelock)



cadre ; et sans dire comment. Si bien que pour ce qui est de la connotation, tout cela se pose un peu là. Sans doute dès le scénario. De celui-ci, ou plutôt du scénario en général, de ce qu'il devrait être, Polonsky n'écrit-il pas (« Une expérience utopique » in « Présence du cinéma » nº 14) : « La forme littéraire de scénario que j'ai dans l'esprit est le poème (...) Un type de scénario qui, au lieu d'indiquer les angles de prise de vue, préciserait les intentions du scénariste par des images concrètes (semblable aux métaphores). » Mais prenons les dialogues. Ils sont justes, c'est-à-dire comme disait ici même Weyergans le mois dernier, ni ceux de la vie, ni ceux du roman, ni ceux du théâtre « mais des dialogues faits pour être filmés ». Partie intégrante de cet entrelacs dont nous parlions. Et cela, est-ce que ça peut être défini ? Suggéré tout au plus par la manière de placer les rapports entre un homme et une jeune fille sous le signe d'un mot — rubis — qui revient sans cesse au cours d'un dialogue dont il est la note sensible (depuis l'instant où, dans un taxi, il est lâché près du mot wickedness, se contaminant l'un l'autre — et contaminant l'héroïne, la ci-devant ingénue). Cela fonctionne, on le voit, un peu comme ce mécanisme créé quatre ans plus tôt par Hawks, Faulkner (et Hemingway), lorsque les héros de « To Have and Have Not » se demandaient perpétuellement du feu. Que l'on se souvienne aussi du pamplemousse d' « In a Lonely Place » — c'est cette fois un an plus tard que Ray l'imagina — et l'on verra comment dans le meilleur cinéma américain il arrive au réel d'être saisi par l'imaginaire, comment on y insuffle comme par mégarde de grandes bouffées de poésie à moins que ce ne soit le poème qui s'y constitue par profondes traînées perceptives et traces mnémoniques. Mais cela n'a vraiment lieu qu'en raison de la manière qu'a le dialogue de gagner l'image, d'empiéter sur elle : symbiose véritablement, entre le mot, l'œil, et l'esprit que l'on convient d'appeler mise en scène. Ainsi le passage d'une idée au niveau du dialogue : Joe Morse moquant gentiment le ton que prend Doris et lui proposant une chaire pour prêcher, à son incarnation visuelle : il la juche devant lui sur — chaire improvisée — un immense manteau de cheminée, puis poétique (mais d'une certaine manière la poésie est déjà là...) : un travelling arrière fait de la femme sur la cheminée la hausse de visée pour ce qu'elle **est**, et qui serait indicible autrement, par exemple en interprétant cela avec un schématisme sclérosant qui pourrait faire dire qu'elle est minuscule et perdue ici-bas. (Ajoutons que l'extraordinaire Beatrice Pearson laisse alors échapper un « Joe ! » plaintif tout à fait saisissant). Des « morts en sursis » la mise en scène cinématographique n'en est généralement pas avare puisque l'on a même eu de bonnes raisons d'affirmer que c'était son penchant irrésistible que d'en filmer. Mais rarement vivant leur mort à l'écran comme le frère du héros qui dit en palpant ses articulations qu'il a l'impression, déjà éprouvée, de mourir ici et là et là encore, ou comme Joe lui-même qui parle selon Doris « comme s'il était mort » et qui, de fait, va bientôt l'être, même si ce n'est pas dans sa chair, ce qui serait facile. Car puisque tout est sombre, profondément, que tout se perd dans la pagaie régnante, que la duplicité est générale, alors, à quoi bon quoi que ce soit ? Autant descendre aux enfers, « at the bottom of the world ». D'où une course lugubre. Horizontale d'abord, sur un pont, puis verticale, à n'en plus finir, dans un escalier. Un îlot verdoyant peut bien être traversé quelques secondes avant la découverte du cadavre du frère, celle-ci a déjà empoisonné cette oasis qu'on ne voit même plus, pas plus que la femme qui court là-bas derrière. Mais alors c'est que vraiment « something is wrong », entendons : que **rien** ne va plus et qu'il conviendrait même d'y mettre un peu du sien : « and I decided to help ».

Cette résolution finale, profession de foi en la solitude absolue, n'est, elle, pas tout à fait solitaire au cinéma. Un an auparavant, un certain Michaël O'Hara s'éloignait déjà en nous tournant le dos. C'était « I'll try to concentrate on that » qu'il disait, lui. That ? Prendre de l'âge — et il y fallait, dans le contexte, de l'application en effet.

Une bonne dizaine d'années plus tard, l'Etranger aura encore changé de nom. Il s'appellera cette fois Bruno Forestier et tandis qu'il traversera une rue en courant, dressera lui aussi le bilan au passé : « Il ne me restait qu'une seule chose : apprendre à ne plus être amer. Mais j'étais content car il me restait beaucoup de temps devant moi. » — Jacques BONTEMPS.

FORCE OF EVIL (L'ENFER DE LA CORRUPTION) Film américain d'Abraham Polonsky. **Scénario** : Abraham Polonsky et Ira Wolfert d'après le roman de celle-ci : « Tucker's People ». **Dialogue supervisor** : Don Weis. **Assistant** : Robert Aldrich. **Images** : George Barnes. **Musique** : David Raskin. **Décors** : Richard Day, Edward G. Boyle. **Montage** : Walter Thompson. **Interprétation** : John Garfield (Joe Morse), Thomas Gomez (Leo Morse), Beatrice Pearson (Doris Lowry), Roy Roberts (Ben Tucker), Marie Windsor (Edna Tucker), Howland Chamberlain (Freddie Bauer), Paul Fix (Ficco), Barry Kelley (Egan), Stanley Prager (Hobe Wheelock), Paul McVey (Wally), et les acteurs du « Group Theatre » dans les rôles secondaires. **Production** : Bob Roberts, John Garfield, Enterprise, 1948. **Distribution** : Mac-Mahon Distribution. **Durée** : 1 h 30 mn.



L'Objecteur

entretien avec Claude Autant-Lara
par Michel Delahaye et
Jean Narboni



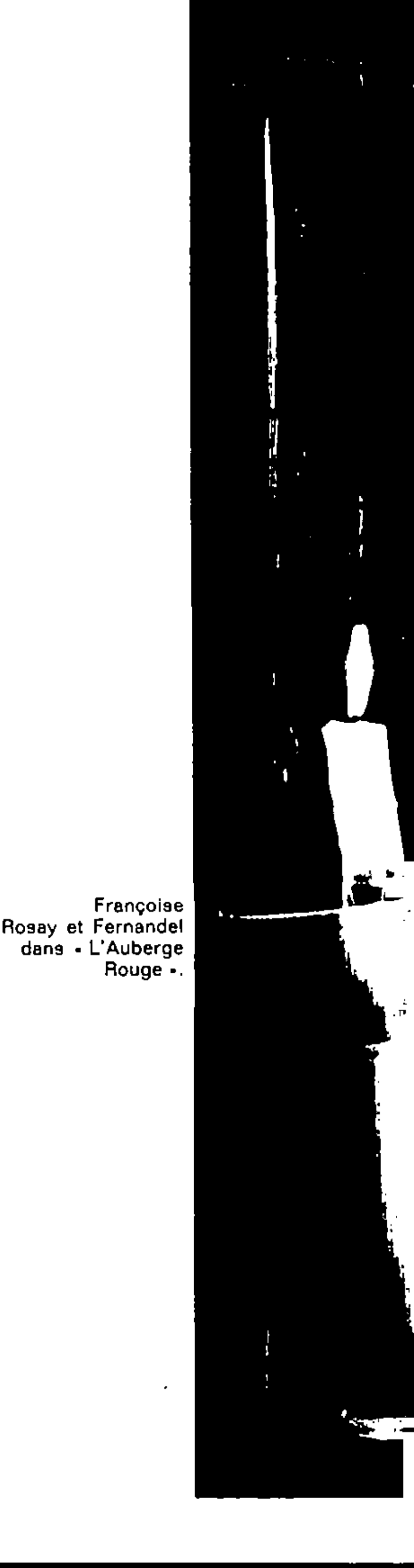
CLAUDE AUTANT-LARA : TOURNAGE DE « TU NE TUERAS POINT », A BELGRADE, EN 1961.

Il y a aujourd'hui un peu plus de deux ans, tandis que nous préparions notre numéro « Crise du Cinéma Français », nous eûmes une conversation téléphonique animée et joyeuse avec Claude Autant-Lara. Sollicité de répondre à notre questionnaire, il commença par refuser abruptement, rappelant, de verte mais chevaleresque façon, les mauvais traitements qui avaient été infligés à ses films ; certain article surtout lui tenait à cœur, matière à un procès où Zola, la gérontologie, Ingres et le slip de Danièle Gaubert jouèrent un rôle savoureux (Cahiers n° 158, pp. 71 et 72). Le dialogue, fort long, n'en resta heureusement pas là, puisque nous convînmes, toutes agitations passées, de nous retrouver bientôt. Aussi, fidèles au rendez-vous, Michel Delahaye et moi-même, magnétophone en main, nous présentions-nous chez lui (deux ans plus tard). Toute la fin de l'entretien pourra ainsi être prise comme une suite à notre numéro rouge, d'autant que notre dernier confirme à quel point, depuis deux ans, les choses du cinéma français sont restées obstinément les mêmes. L'on accordera à Autant-Lara de savoir ce dont il parle, qui sut, mieux que maint autre de l'ancienne génération, se tenir en dehors des systèmes, groupes, facilités, compromissions et respectabilités. A l'époque même où les futurs cinéastes de la Nouvelle Vague s'exerçaient les dents contre le Cinéma de « papa », on prenait bien soin de ne pas le confondre au peloton des cinéastes bien en chaire, encensés, respectés, bientôt même intronisés, jusqu'à voir en lui plutôt un représentant de « l'absence de qualité française », ce qui somme toute, et à l'époque, valait mieux. Convenons enfin qu'il faut un brin d'excès bien sympathique pour engager, pendant des mois, et dans le « Courrier des Lecteurs », une polémique avec « Cinéma 6.. », et une intransigeance louable pour avoir fait enlever son nom des affiches des « Régates de San Francisco », à cause d'un plan coupé et de l'adjonction d'une chanson de Dalida.

Reste cependant l'essentiel : les films, auxquels il nous faut bien venir, sauf à être accusés de vouloir masquer la faiblesse d'une œuvre par la reconnaissance de qualités humaines, et nous forger une bonne conscience tardive. Un rapide survol de la collection des « Cahiers » prouvera que pas mal de films d'Autant-Lara y furent défendus, plus particulièrement les cinq derniers, auxquels, quoi qu'on en pense, on devra reconnaître un impact, une force, une « actualité » autrement louables que certain empoussiérage de Simenon à Manhattan, essai de retrouver Watteau dans la campagne roumaine, ou abject encensement U.N.R. Certes n'irons-nous pas jusqu'à dire que Stendhal, Radiguet et Dostoïevski furent bénéfiques à notre auteur ; le plus souvent, il fut intéressé par une situation, un personnage, un esprit subversif qui, pour être présents chez ces auteurs, ne constituaient pas, il s'en faut de beaucoup, l'essentiel de leurs mérites. Nous préférons des films apparemment moins prestigieux où, selon ses propres termes, trouve mieux à s'exercer sa virulence, son « venin », sa verve méchante, libéré qu'il est de tout respect encombrant pour une matière préexistante glorieuse et paralysante.

L'on aura tort également de perpétuer l'image d'un Autant-Lara taillé à coups de serpe, dogmatique et prédicant, soucieux d'asséner gauchement des vérités premières. D'autres, Bergman, Buñuel, souffrirent de ce type de jugements, qui de film en film s'avèrent d'une redoutable ambiguïté. C'est qu'un bon film n'est jamais l'exposé simpliste d'un « grand sujet », la confortable communication des « idées » ou sympathies d'un auteur, mais la description d'une série de luttes, conflits et dérobades imposés à des personnages, donc des êtres vivants, aux prises avec ce grand sujet : le film devenant alors le produit de la lutte d'un auteur contre son propre message. Soit, garder la clarté d'un point de vue en même temps que le faire sentir obscur pour les personnages et difficile à mettre, dans la lutte des jours, en pratique. Et rendre nôtre cette difficulté. A ce titre, rien n'est moins clair que le « message » des « Régates de San Francisco », de « L'Objecteur » et des deux « Journaux ». Car ce qui importe, ce n'est pas qu'Autant-Lara soit pour la pilule, mais de savoir pourquoi, et comment, bien que les « Journaux » soient sortis avant « Masculin féminin », Chantal Goya a dû se poser des problèmes de tringle de rideaux. Des producteurs lucides ont d'ailleurs récemment confié à deux de nos auteurs les plus turbulents, Godard et Autant-Lara donc, la réalisation d'un sketch du long métrage « Le Plus vieux métier du monde ». Aujourd'hui, Autant-Lara tente de mettre sur pied un film sur les élections truquées, s'adjoignant le Stendhal de « Lucien Leuwen » comme scénariste. Après quoi, il réalisera un film à propos duquel il nous a confié : « Un film sur les patates... L'histoire d'un brave paysan sous l'occupation qui plante des patates pour nourrir sa famille... jusqu'au jour où les patates seront réquisitionnées par l'occupant. Il deviendra fou furieux. Un tout petit film, mais qui peut aider à dire beaucoup de choses : la lutte pour la vie, sa dérision et sa férocité, le tout à travers un sujet si petit, mais que j'aime bien ».

Espérons quant à nous qu'il s'agira là de quelque chose comme une version intimiste des « Carabiniers », l'histoire d'un petit diable labourant son arpent, filmée avec l'allégresse grinçante, la jovialité cruelle, la frénésie d'un auteur assez riche de mauvais sentiments pour avoir donné, souvent, du bon cinéma. — Jean NARBONI.



Françoise Rosay et Fernandel dans « L'Auberge Rouge ».



Cahiers Vous êtes aujourd'hui mis plus bas que terre par les mêmes critiques qui, autrefois, vous considéraient comme un grand réalisateur. Or, il nous semble, justement, que vos films sont actuellement meilleurs qu'ils ne l'ont jamais été.

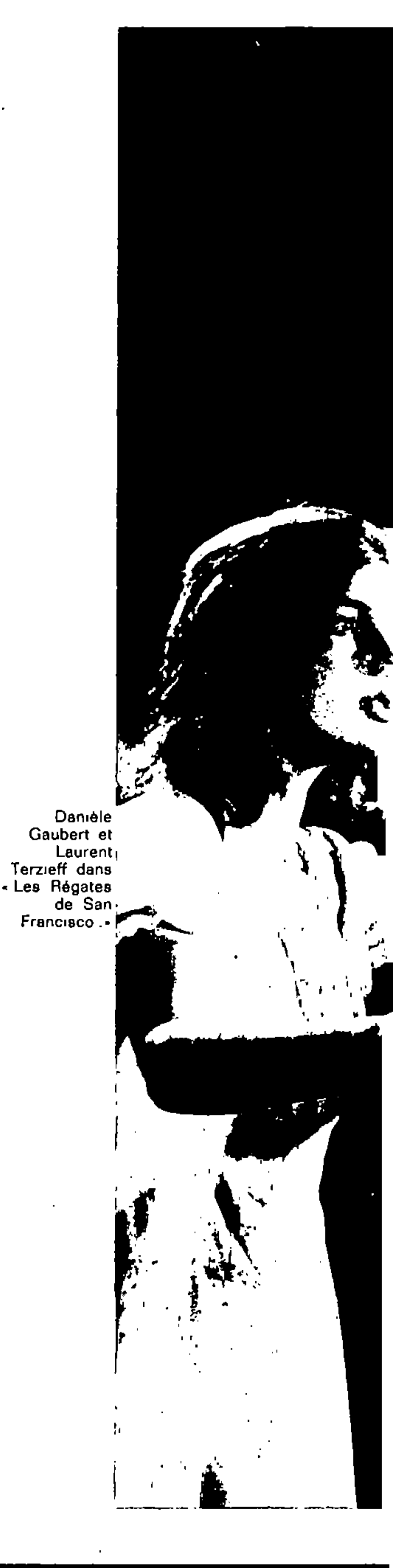
Claude Autant-Lara Vous savez, au fond, tout ce qu'on peut dire, écrire, n'a pas une telle importance. Et la seule chose qui compte, ce sont les films qu'on fait. Bien sûr, je ne suis pas très content quand on dit que je fais des navets, et ça me fait plaisir quand on aime mes films. Seulement, j'aime toujours bien ce que je fais, je l'ai toujours fait du mieux que j'ai pu, et j'ai toujours cherché à y mettre ce qui me plaisait. J'ai d'ailleurs toujours cherché à faire uniquement ce qui me plaisait. Je ne dis pas que tout est bon, et que j'ai eu le même plaisir à tout faire : il y a eu des accidents, il y a eu bien des ennuis... mais je suis ce que je suis, et j'ai toujours tout fait loyalement selon ce que je suis, avec mes qualités, et avec mes défauts.
Or, c'est vous, maintenant, aujourd'hui, qui venez me voir... Alors, bon, je veux bien ! Seulement, je ne peux pas dire que jusqu'ici l'accord entre nous ait été parfait ! Il s'en est fallu ! Parce que, ça, pour m'abîmer, vous m'avez abîmé !... Pour « Les Régates » : vieillard sénile !.. Oui ! C'est cela que vous avez écrit. Et ce n'était même pas bien écrit, puisque c'était un pléonasme ! J'aurais plutôt pensé que, chez vous, on évitait ça !...

Cahiers Nous pensons qu'en effet il y avait dans ce texte — qui n'était pas unanimement approuvé — quelque chose d'excessif. Mais, d'une part, Jean Narboni a écrit un texte très favorable à ce film lors de son passage à la Cinémathèque, d'autre part, nous sommes justement là pour faire le point — ce que nous avons d'ailleurs commencé à faire dès « Tu ne tueras point ».

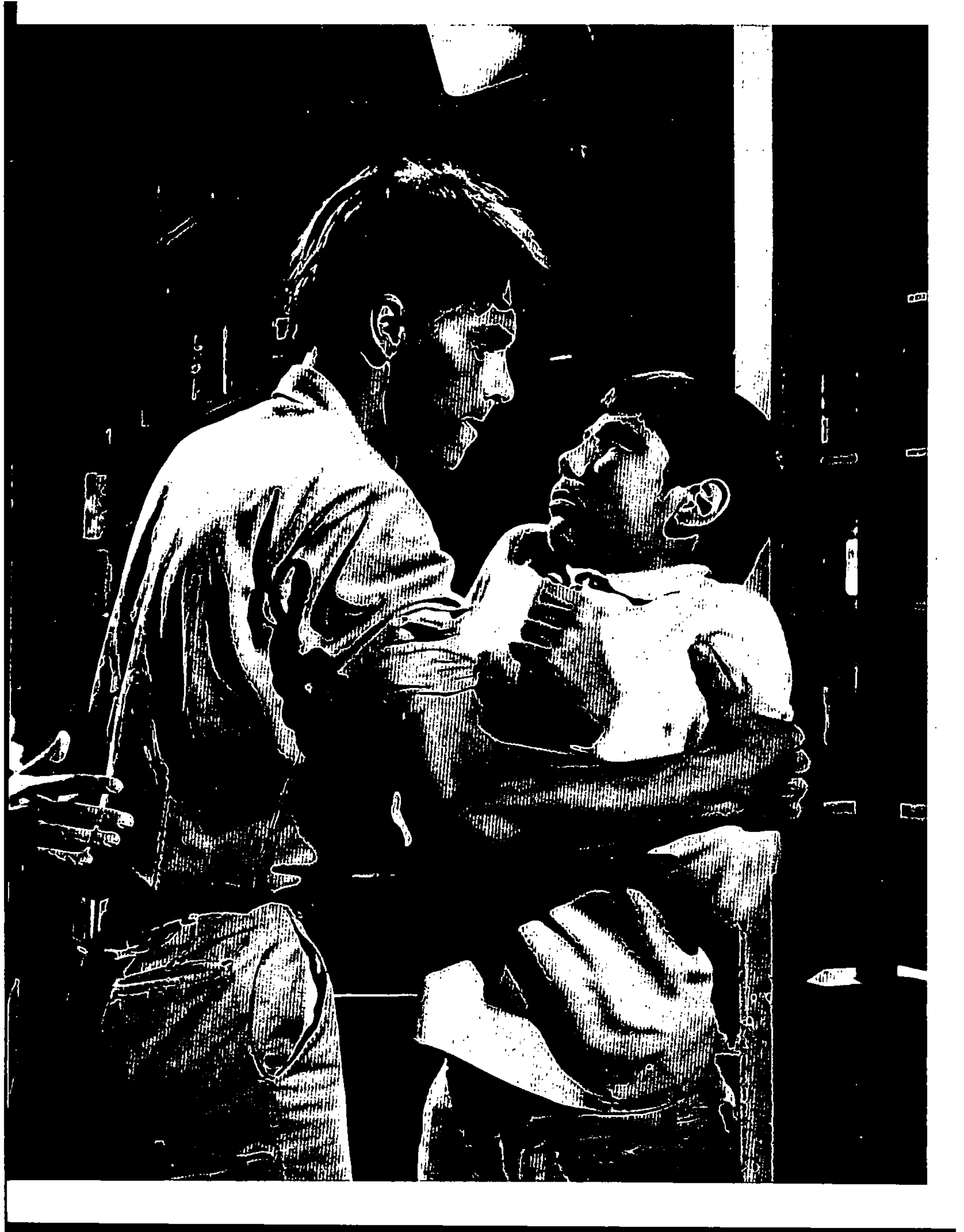
Autant-Lara Ah ! ce titre !... Ce qu'il m'agace ! En fait, le vrai titre était « L'Objecteur », mais j'ai dû le changer parce qu'on le trouvait trop provocant. Or, moi, je voulais un titre qui indiquât bien que le garçon en question objecte, face à toute cette civilisation de militaires !
Quant aux « Régates », il a été tellement trituré par Raoul Lévy !... Il m'a embêté, gêné, avant, pendant et après. Sans même parler des coupures, prenez la musique : je n'avais pas du tout prévu celle-là, moi. Je voulais un peu de mandoline, c'est tout. Alors, d'entendre soudain la voix de Mme Dalida, en plus de tous les autres ennuis, ça m'a fait un vrai choc ! Bref, avec tous les tripatouillages de Raoul Lévy, ses choix, etc., je ne reconnaissais plus mon film et j'ai retiré mon nom du générique. Car je pense que, sitôt qu'un producteur se permet de mettre ses grosses pattes sur un film — pour peu qu'on ait une conscience professionnelle encore intacte —, il faut absolument s'en aller, et faire savoir au public qu'un producteur le trompe sur la marchandise qu'il attend de vous. Bien sûr, il reste des morceaux de ce film, et des morceaux que j'aime bien, mais des morceaux ça ne fait pas un film. Et quand je pense que déjà j'avais dû faire ce film à toute vitesse !... Ah ! ç'a vraiment été une aventure !... mais ce n'était pas la première. Ni la dernière. D'ailleurs, chacun de mes films a été une aventure. Mais ce qui me touche, c'est que les deux « Journal d'une femme en blanc » vous aient intéressés. Je ne m'y attendais vraiment pas.

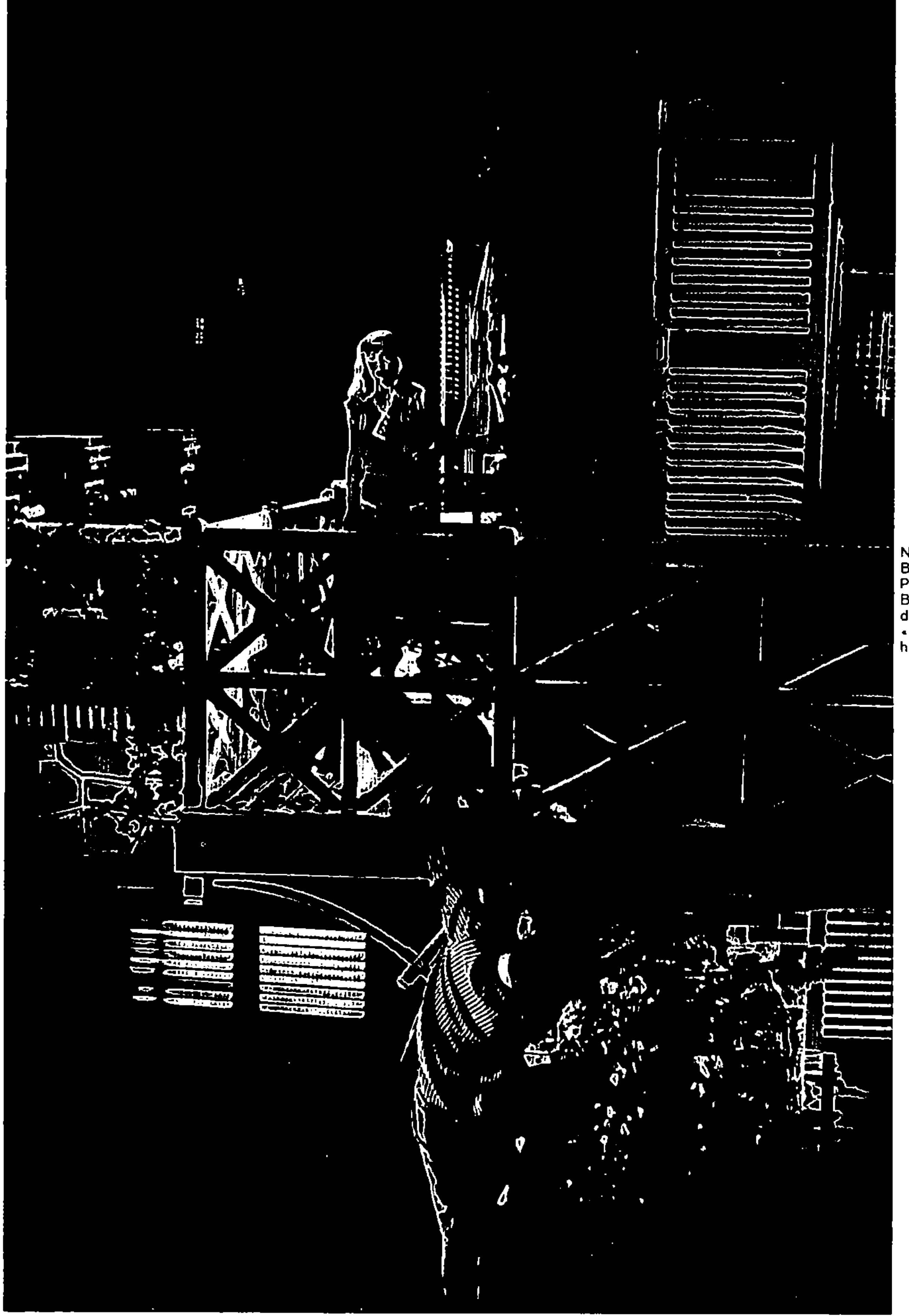
Cahiers Faisons un peu le point. D'une part, nous ne trouvons pas que tout ce que vous avez fait est intéressant. De l'autre : ces deux films ne sont pas les premiers qui nous intéressent. En plus de ceux que nous avons déjà cités, nous aimons aussi des films comme « La Traversée de Paris », ou « Le Magot de Joséfa ». Par ailleurs, le fait que vous irritiez à ce point certaines gens est très révélateur. D'autant plus que, de tous les cinéastes qui faisaient le cinéma français d'après-guerre, vous êtes le seul qui provoquiez des réactions. Il y a belle lurette que les autres ne provoquent plus qu'un intérêt poli — en mettant les choses au mieux. Et c'est sans doute que vous êtes le seul qui continue à affronter la réalité, à se battre, à s'exprimer sincèrement. Ce que nous voudrions savoir maintenant, c'est s'il vous semble qu'avec vos derniers films vous abordiez un tournant dans votre carrière ?

Autant-Lara Non, je ne crois pas. Il me semble que j'ai toujours travaillé dans le même sens. On marque forcément ses films d'une certaine — c'est peut-être un bien grand mot — mais disons, d'une certaine personnalité. Le goût que l'on a, les tendances que l'on a, finissent par imprégner votre œuvre — encore que, là aussi, le mot œuvre soit peut-être un grand mot — mais tout cela finit par former un bloc. Donc, on travaille toujours dans un certain sens, plutôt que dans un autre, et moi, j'ai toujours travaillé fidèlement dans mon sens.
En ce qui concerne les réactions, je sais que j'en ai toujours provoquées. Pour la bonne raison que mes films sentent toujours un peu le fagot, et que je me suis toujours bagarré pour eux tant que j'ai pu. Mais je me demande si ce n'est pas chez vous qu'il faudrait chercher les raisons de ce petit retour — cordial sinon amical — que vous manifestez maintenant, et si une analyse de ce côté ne révèlerait pas quelque chose. Car, quand la Nouvelle Vague a démarré, elle l'a fait en tournant le dos à l'expression traditionnelle, disons classique, en revendiquant la liberté d'expression, et autres choses de ce genre. Or, je me demande si ça n'avait pas pour but avant tout de mettre l'accent sur la forme au mépris du fond. Or, moi, je suis absolument persuadé du contraire : c'est le fond qui prime. Et je me demande aujourd'hui s'il ne faut pas chercher la raison de votre



Danièle Gaubert et Laurent Terzieff dans « Les Régates de San Francisco ».





Nicole Berger et Pierre-Michel Beck dans « Le Blé en herbe ».

petite approche dans une évolution — chez vous — qui vous rendrait maintenant conscients de l'importance du fond ? Me trompé-je ?

Cahiers Autrefois, nous mettions effectivement l'accent sur la forme parce qu'à l'époque on n'en parlait pas, ou pas comme il fallait. Aujourd'hui, nous tendons à privilégier le fond, parce qu'on est en train de l'oublier. Mais dans les deux cas, nous sommes persuadés que l'un finit toujours par renvoyer à l'autre. Ils sont indissociables. Ainsi Godard, par exemple, pense énormément au fond, même si en fin de compte il aboutit aussi à un grand renouvellement formel. Quant à ce que vous appelez notre « retour », il n'a rien d'une « révision déchirante » : nous venons simplement ici parler de ceux de vos films que nous avons aimés, en pensant qu'il faut d'autant plus attirer l'attention sur eux qu'ils sont méconnus de toute la critique. Nous ne faisons donc que poursuivre le rôle qu'ont toujours rempli les « Cahiers », face aux modes d'expression, traditionnels ou pas.

Autant-Lara Dans le fond, oui, forme traditionnelle ou pas, ce n'est pas tellement là l'important. Ce qu'il faut surtout c'est que l'expression corresponde à ce qui est dit. Seulement, si vous voulez mélanger forme et fond, alors, bon, mélangez ! Mais moi, je n'en continuerai pas moins de penser que, dans ce mélange, il y a un ingrédient qui entre pour une bien plus grande part que l'autre, et c'est le fond ! Le contenu. Dans le cas de Godard, il est certain qu'il y a là une forme d'expression qui, pour une partie, correspond assez à notre temps. Il ne faut pas la tenir pour négligeable, et, moi le premier, je la tiens pour intéressante. Et puis on voit bien ce qu'il est : un impulsif. Et c'est pourquoi je le préfère aux autres. Il est aussi un peu fou... Moi, j'aime bien les fous. Et ce fou impulsif, on voit bien ce qu'il veut, et je le comprends bien : il veut tourner, et il tourne... D'où le désordre. Qui est une de ses qualités d'ailleurs. Et pourquoi se forcerait-il à être autrement ? Car il ne faut jamais se forcer, il faut rester ce qu'on est. Seulement, moi, je crois qu'il évoluera. Parce que, d'abord, tout le monde évolue... Mais comment va-t-il évoluer ? Ça m'amusera bien d'observer cela. Parce qu'il a du talent, c'est un fait, il n'y a pas de fumée sans feu, seulement... je me demande s'il ne déconcerte pas un peu le public. Car moi, c'est mon dada : il faut toucher la grande masse. Et lui, Godard, il y a des choses dont il se moque. C'est dangereux. En tous cas, il y a une chose dont il ne faut pas se moquer, jamais, et c'est le public ! Nous avons besoin de lui. Tous. Mon désir, mon but, c'est de toucher la grande masse avec des films de qualité. C'est là où je me méfie du « nouveau cinéma » que — personnellement — je n'aime pas, car il a fait du tort au cinéma, c'est indiscutable, cela. Pas plus que je n'aime le « nouveau roman », qui s'apprête, lui aussi, à faire fuir les lecteurs... Non. L'essentiel, c'est de toucher le grand public. Proprement. Il n'y a pas deux sortes de cinéma, un cinéma pour imbéciles et un cinéma pour gens intelligents.

Il y a le bon cinéma — et le mauvais. C'est tout. Le cinéma est, avant tout, un grand art populaire. A ne pas oublier. Ce que Godard et certains autres ont créé, c'est une forme d'écriture plus libre, plus fluide, et dégagée des conventions traditionnelles. Mais c'est tout. Et demain, comment vont-ils continuer, eux ? Jusqu'où peuvent-ils aller ? On ne peut guère aller plus loin dans la destruction de la narration que là où ils sont allés... Car de nos jours les choses vont vite et on a vite fait d'arriver au bout. Alors ? Continuer ?... Mais dans quel sens ? Et ne courent-ils pas le risque de se retrouver prisonniers d'une autre forme de convention qui débouche elle aussi sur un académisme ou un esthétisme parfaitement vains ? Je vais peut-être vous faire sursauter, mais enfin il me semble que Lelouch...

Cahiers Lelouch ? Bien sûr que c'est un académisme et un esthétisme parfaitement vains.

Autant-Lara Ah, je ne savais pas, je croyais que vous aimiez... En tout cas, je ne vois vraiment pas ce qu'on peut lui trouver de très extraordinaire. C'est un peu sucré, maniéré, avec des tas d'effets, de trucs, de recherches faussement libres... Il n'y a pas d'autre mot : un nouvel académisme. Sa seule vertu a été de raconter une histoire sensible. Mais je pense que, de toute façon, il restera quelque chose de bon de tous ces excès, ou de ces faux excès, quand tout se sera un peu tassé, décanté, et croyez-moi, ils en reviendront tous à l'essentiel : raconter une histoire. Chose dont ils se sont tellement éloignés qu'ils se sont coupés du public, du grand public. Mais voilà... c'est dur, très dur de raconter une histoire, de bien la raconter, et, enfin, de bien raconter une histoire qui veut dire quelque chose... Ils s'en apercevront.

Cahiers Nous pensons que — Lelouch mis à part — les « excès » dont vous parlez viennent d'une volonté de rendre la vie d'une façon plus directe, plus percutante, plus mouvante — c'est donc en un sens une préoccupation de fond. Par ailleurs, personne, chez nous ou autour de nous, n'a jamais prétendu qu'il devait exister — ni même qu'il existait — un cinéma pour les gens intelligents et un autre pour les imbéciles. Il n'y a que le bon cinéma et le mauvais. Et les deux peuvent se nicher partout. Et enfin, vous seriez mal venu de reprocher quelque chose à ceux qui commettent des excès quand vous-même n'arrêtez pas d'en commettre — ce qui fait toute la valeur des films dont nous parlions —, cela vous vaut également les attaques dont vous êtes l'objet, et c'est aussi la raison de notre présence ici.

Autant-Lara Pardon, attention : mes excès à moi sont bien différents. Ils sont bien plus de fond que de forme — pour reprendre cette distinction dont vous ne voulez pas. Car je pense encore et toujours qu'il faut rester proche du public. Il faut être clair et simple. Et si l'on veut, à travers l'histoire que l'on raconte, faire comprendre au public une chose importante, ou une chose dont il n'est pas convaincu d'avance, alors je dis qu'à ce moment-là il faut d'autant plus veiller à être le mieux compris, et le plus clairement. Voilà pourquoi je suis resté partisan — et aussi, peut-être, par goût — d'une certaine forme, disons traditionnelle. Que voulez-vous, c'est comme ça, et je ne vais pas m'en excuser !

Cahiers De toute façon, à l'intérieur de cette « forme », il y a toute une part de votre œuvre qui nous touche, et une autre qui ne nous touche pas. Ceci étant, nous aimerions vous demander s'il ne faut pas chercher les raisons de ce clivage dans le fait que, contrairement aux secondes, les premières sont plus directement centrées sur l'actualité, ce qui vous inspirerait davantage, vous permettrait de vous exprimer de façon plus vivante, plus personnelle, de laisser un plus libre cours à vos excès, à votre démesure.

Autant-Lara Pour moi, je continue d'aimer tous mes films. Les films d'époque, par exemple : ça m'amuse d'en faire, ça m'intéresse. C'est là une bonne raison... Par ailleurs, je crois qu'une époque peut aussi bien servir de paravent pour faire passer certaines choses intéressantes, ou des choses qui ont trait à la nôtre, et qu'on peut surtout s'exprimer ainsi plus librement qu'en s'attaquant directement à notre époque, où pèse toujours la menace d'encourir les risques de nos diverses censures. Voyez les aventures, extravagantes, de « L'Objecteur ». Bref, et bien que Truffaut ait dit : « La Censure n'existe pas », les ennuis ont recommencé avec « Le Journal d'une femme en blanc ». Une lutte sourde, intestine, mais qui fut violente, et au cours de laquelle nous avons été menacés, les deux fois, d'interdictions totales. J'ai dû négocier, supprimer (sans aller toutefois jusqu'aux trente coupures qui auraient anéanti le film). Le second « Journal », lui aussi, nous a valu les mêmes ennuis, aggravés, et il a été finalement interdit aux moins de dix-huit ans, alors que, comme vous le savez, il ne comporte aucune scène pénible d'hôpital et que j'estime que ce sont les jeunes de cet âge qui devraient, justement, voir un film comme celui-là. Mais c'est bien là ce que « on » ne voulait pas !...

Et quand je dis « menacés d'interdiction », j'ajoute que nous avons aussi été menacés de poursuites. Et en vertu de « l'Article 647 du Code de la Santé » ! Textuel. Heureusement, nous avions, pour une fois, un producteur courageux, et nous avons pu passer outre. Mais c'est véritablement un miracle que j'aie pu faire — et finir — ces deux films qui étaient en fait par-

faitement contraires à la loi actuelle, comme nous l'a fait justement savoir le Garde des Sceaux : à s'en tenir au plan juridique, ils n'auraient réellement jamais dû voir le jour.
Autre chose : je vous signale que les deux « Journaux » ont été faits, respectivement, en 29 et 30 jours de tournage, et je parie bien n'importe quoi que, pour ce genre de films, extrêmement travaillés, il n'y aurait pas beaucoup de jeunes qui pourraient battre ce record.
Cahiers Il est exact que la censure existe, mais le paradoxe de Truffaut n'en est pas moins vrai et la preuve nous en est fournie par vous, puisque vous avez réussi à faire deux films qui, normalement, n'auraient jamais dû voir le jour. Cela prouve bien qu'avec un minimum d'obstination on peut parvenir à s'attaquer aux problèmes actuels sans passer par le biais du film d'époque. En ce sens, le film d'époque est, peut-être, un moyen de fuir ces problèmes.
Autant-Lara Pas d'accord, si le thème d'époque a encore des résonances actuelles. En tout cas, les deux « Journaux » ont amplement montré, je crois, que ce n'est pas l'envie qui me manque de m'attaquer aux problèmes d'aujourd'hui. Et croyez bien qu'il n'en manque pas de ces sujets, auxquels j'aimerais bien m'attaquer. Ça viendra. Seulement, on ne fait pas les films tout seul, et il est bien normal que ni moi, ni ceux qui travaillent avec moi, n'ayons envie de passer notre temps à friser le suicide. Vous vous rendez compte de ce que c'est, que de s'engager dans des aventures comme celles-là, sans jamais savoir si elles aboutiront un jour, si le public les verra jamais...
Cahiers Il y a un film qui, à beaucoup de points de vue, est très important chez vous : « Les Régates de San Francisco » (que nous pensons être un de vos meilleurs films), où vous avez eu par ailleurs, outre les ennuis de production, des ennuis de censure et des ennuis commerciaux puisque vous avez décontenancé le public (vous voyez donc que ça vous arrive à vous aussi). En plus, c'est à partir de là que vos derniers supporters dans la critique vous ont royalement lâché.
Autant-Lara « Les Régates », oui, ont choqué le public. Mais je dis « choqué », et non « décontenancé » : ce sont deux choses très différentes. En ce qui concerne la critique, de toute façon, je ne l'ai jamais eue vraiment avec moi. Vous savez : je n'ai jamais eu une très grande considération pour la critique de cinéma. Outre cela, j'ai le malheur d'être assez vif, impulsif, de dire franchement ce que je crois et de croire ce que je dis. Le résultat est que je me suis toujours fait du tort et que, pour finir, je me retrouve avec beaucoup de monde à dos ! Désormais, je suis sûr d'être toujours jugé avec infiniment plus de sévérité par la critique que n'importe qui d'autre. Je dirai même que c'est rare de provoquer une unanimité aussi parfaite dans l'aversion — comme ç'a été le cas pour les « Régates », pour « L'Objecteur », pour « La Jument verte ». Pour ce qui est de « L'Objecteur »... disons qu'on aurait pu au moins me faire crédit d'une certaine tentative de générosité ? Mais non. On a été jusqu'à dire que je faisais « honte à la France » (« Candide »). Alors que certains autres films ont été accueillis chaudement, et qui ne méritaient pas tellement de l'être... Enfin ! Là comme pour le reste, je ne suis pas « adroit ». Je ne sais pas l'être et surtout je n'aime pas l'être. De là vient cette sévérité continuelle des critiques. J'insiste sur « continuelle ». Parce que si on n'aime pas certaines choses que j'ai faites, et si on est sévère avec elles, ma foi, c'est le droit de chacun, c'est normal. Mais détester tout, et tout le temps... Non : ça ne colle pas. Tout de même ! Je dois bien être, au moins une fois de temps en temps, un peu moins sot qu'ils ne le prétendent ? Ils devraient, au moins, se le demander.
Cahiers Ne pensez-vous pas que, lorsque vous vous rapprochez de notre époque, votre tempérament s'exprime mieux, que les choses que vous voulez dire elles aussi s'expriment mieux et prennent la forme qui leur conviennent ?
Autant-Lara A partir du moment où une chose est dite, c'est bien là l'essentiel. Elle doit être dite nettement, et efficacement. C'est tout. La forme, je n'y pense pas.
Cahiers Lors même qu'on n'y pense pas, on finit forcément par déboucher sur une certaine forme. Il nous semble, justement, que, lorsque vous parlez de thèmes actuels — comme c'est le cas pour les deux « Journal » — la forme devient plus adéquate à ce que vous montrez, et les choses sont dites avec à la fois plus de justesse, de vivacité, et d'efficacité.
Autant-Lara Il est certain que, plus on se rapproche de son époque, plus le sens est proche, et parfois il est mieux senti. Mais on peut faire en sorte aussi que l'esprit de l'époque s'exprime très bien à travers une autre époque. Il y a film d'époque et film d'époque. On ne peut pas comparer « Caroline chérie » et « Le Rouge et le Noir », convenez-en. Je vous assure que « Le Rouge et le Noir », est plein de virulence. Il suffit de le voir. C'est tout de même un film qui sent le fagot ! Il y en a qui, eux, le comprennent, cela. La preuve, je vais vous la donner, et même plusieurs... Quand j'ai voulu faire « Le Rouge et le Noir » le producteur m'a fait venir. Il hésitait sur le choix de ce sujet... Et, finalement, il m'a mis le marché en mains : « D'accord pour « Le Rouge et le Noir », mais à deux conditions : premièrement, il n'y aurait aucune allusion au clergé dans le film et, pire, interdiction formelle de montrer un personnage de prêtre dans le film. Deuxièmement : aucune allusion au complot politique auquel Julien Sorel est mêlé ». J'ai dû céder, sinon je ne faisais pas le film : vous voyez comme c'est commode de faire certains films, dits « d'époque »... En plus, le film fini, une autre censure est intervenue (et vous voyez par là que la censure — officielle ou non — s'intéresse à moi, même quand je m'éloigne de notre époque !) Deux grandes séquences ont été coupées — trente minutes utiles — et capitales — qui étaient encore plus violentes : celle de la maladie des enfants de Mme de Rénal (le vœu chrétien) et, surtout, le passage de Julien Sorel au séminaire, cette admirable scène où Julien Sorel a une « façon dévote de manger les œufs à la coque ». Car c'était excessif, ça, et je vous le dis, à vous qui aimez l'excès ! Alors voilà, on m'a coupé une demi-heure de film ! D'un seul coup ! Et qui comprenait, peut-être, les deux meilleurs moments du film. Mais voilà : c'était « excessif » (même pour un film d'époque...). Et on me l'a bel et bien anastasié. Et vous savez sur l'initiative de qui ? D'André Bazin ! C'est lui, lui seul, qui — j'étais présent — a aimablement conseillé au producteur de supprimer ces deux séquences. Je lui en ai toujours voulu, inutile, j'espère, de vous le préciser ! Non : ce n'était pas bien de sa part. Il n'aurait pas dû faire cela. Ça ne se fait pas.
Cahiers Nous n'étions pas au courant de cela...
Autant-Lara Ce ne sont pas des choses qu'on clame. Je déteste et évite toute publicité scandaleuse, moi, vous savez. Simplement le résultat est, hélas, là, et c'est bien embêtant, quand on a travaillé dur. Mais, pour ce qui est de la vivacité, je trouve que c'est un film vif, et bien moderne, que ce « Rouge et le Noir ». Je suis bien d'accord que, quand on travaille à même l'actualité, on est plus sensible aux choses. Seulement, quoi qu'on dise, il y a la censure... J'y reviens parce qu'il faut bien y revenir, et je précise que là-dessus, la France en ce moment-ci n'a rien à envier à l'Espagne. A la fin, c'est normal : nous, on finit par avoir un peu peur... Et, encore une fois, rappellez-vous que le metteur en scène n'est pas tout seul. Toute l'équipe, toute la production, sont engagées dans une histoire qui peut se terminer en naufrage. Et où trouver l'argent, les moyens, si les gens ont peur ? Le résultat — un entre autres — c'est l'étouffement de « L'Objecteur » : une semaine au Moulin-Rouge ! — et de toute façon, on ne sort pas « L'Objecteur » au Moulin-Rouge ! En plus, notre censure avait auparavant gravement amputé le film. Treize coupures ! Faites en des endroits très précis, et les plus sensibles. Tout ça a « cassé » le film, et on ne l'a pour ainsi dire plus revu. Mais il est curieux de constater que, lorsque la Ligue des Droits de l'Homme — qui s'est un peu emparée du film — organise des projections un peu partout en France, la salle, à chaque fois, est archi-pleine. A part ça, le film appartient à une société américaine qui, naturellement, ne veut pas de « vagues » avec le pouvoir actuel, qui n'aime pas du tout le film... En plus, elle



Micheline Presle et Gérard Philipe dans « Le Diable au corps ».

vient de « renoncer » à sortir le film aux U.S.A... (il est interdit aussi en Allemagne, etc.). Mais tout ça ne fait rien. Aucune importance. Le film est fait. Il est là. C'est l'essentiel. Ce n'est pas un film à la mode, ni « dans le vent ». Il attendra très bien.

Cahiers Il y a une sorte de légende autour de vous, selon laquelle vous seriez un anticlérical bête et méchant ! Et sans doute n'êtes-vous pas très catholique, mais de toute façon, quand on voit le personnage de prêtre de « L'Objecteur » et surtout celui du « Journal d'une femme en blanc », on constate qu'il est à la fois sympathique et antipathique, bref : qu'il est complexe, et qu'il est vrai, justement parce que complexe. On est loin de la caricature.

Autant-Lara C'est tout simplement que j'avais fait très attention à ne pas faire de caricature. Caricaturer ses adversaires, c'est par trop simpliste, et il faut éviter cette maladresse à tout prix. Il faut se donner aussi l'élégance de ne pas les traîner jusqu'au tréfonds de la boue. Et puis, on ne peut pas se mettre toujours tout le monde à dos ! Parce que ce n'était pas l'envie qui me manquait de mettre carrément le Clergé en face de ses responsabilités dans cette histoire. Vous savez que c'est surtout lui qui, au fond, s'oppose à ce que cette loi stupide de 1920 soit entièrement rapportée, et si elle l'est jamais (ce qui n'est pas pour demain), ce sera dans une bien faible mesure, vous verrez... Seulement, cela, c'était un autre sujet, et un sujet qu'il m'était de toute façon interdit de traiter sans aller au devant de l'interdiction totale. Nous étions déjà allés aussi loin que possible. Faire un film qui tombait sous le coup de la loi ! Ça suffisait comme ça ! Je me suis donc borné au seul cas de ce prêtre que j'ai traité comme vous l'avez vu. Poliment. De toute façon, il faut savoir jusqu'où on peut aller trop loin — comme disait Cocteau.

Cahiers Ce qui nous plaît aussi dans les films que nous avons cités, c'est l'exacerbation du jeu, la violence des acteurs. Les poussez-vous beaucoup ?

Autant-Lara Je les pousse à extérioriser, oui. Beaucoup. Et je leur dis ce que je veux obtenir, et tout ce qu'ils doivent faire. Et il faut qu'ils me le donnent. Car, en ce qui concerne les acteurs, la simplicité, vous savez, je n'aime pas beaucoup ça. Je n'aime pas beaucoup les acteurs qui jouent figés, immobiles, rentrés. La simplicité elle aussi finit par devenir une manie, on finit par ne plus obtenir que des statues aux visages de pierre. Est-ce là le comble de l'art ? Pas vrai ! Parce que le visage de pierre lui non plus n'est pas la vie ! J'aime laisser aux acteurs une certaine liberté d'expression, ou provoquer cette expression, un peu dans le sens où le cinéma américain a instauré un certain mouvement de l'acteur. Bien sûr, toutes les gesticulations ne sont pas forcément justes, ni bonnes, mais de toute façon, je sais ce que je veux et ce que je ne veux pas, et ce que je refuse par dessus tout, c'est, d'abord, et d'une, les acteurs de pierre ! C'est comme ça ! On bouge, dans la vie.

Cahiers Quand les acteurs bougent, en France, c'est presque toujours à l'intérieur d'une convention de jeu. Peut-on obtenir que des acteurs français bougent vraiment ?

Autant-Lara Ça, vous savez... c'est à chacun de faire pour le mieux. Pour moi, je les tiens très étroitement, les acteurs (je les embête, d'ailleurs, et peut-être que je les dirige trop, je ne sais pas) mais je pense que, de toute façon, je tire d'eux le maximum. Un acteur, pour moi, c'est surtout un outil. Il ne faut pas trop le laisser faire. Il y a des gens qui disent aux acteurs : faites ce que vous voulez. Pour moi — c'est ma manière, que voulez-vous — je ne peux pas admettre ça. Ce n'est pas possible ! Je pense qu'un metteur en scène est un monsieur qui doit absolument voir son film à l'avance dans l'espace — et un espace qu'il doit régler. Il doit donc obtenir que cet espace soit construit et animé suivant l'idée qu'il s'est faite de son film. Ou alors... je ne sais pas, moi, mais qu'il fasse un autre métier ! Il doit savoir, lui, dans quel sens le film doit aller, sens que lui seul connaît, et comment il va y aller. Et cela, il doit fatalement l'imposer à ses acteurs, et ses acteurs doivent le lui restituer, avec ce qu'ils sont — et avec leur talent. Ils doivent donc restituer la volonté du réalisateur. De ce point de vue, je pense qu'il y a eu tout de même un certain nombre de mes acteurs qui n'étaient pas trop mal ! Qui ont été appréciés. Je n'ai jamais eu de prix dans le moindre festival, mais de mes acteurs, pas moins de quatre ont eu un grand prix d'interprétation. Ça doit tout de même vouloir dire quelque chose, non ?

Cahiers Oui, nous avons vu quelquefois chez vous des acteurs connus apparaître sous un jour nouveau. Ou nous avons découvert des acteurs inconnus comme Danielle Volle, qui est extraordinaire. En France, c'est rare de faire de telles découvertes.

Autant-Lara Oui, en France nous ne sommes pas gâtés. Les comédiens ne se déplacent pas, ou plutôt ne se déplacent plus. Ils arrivent avec leur physique, et ils le jouent. Ils le jouent parfois toute leur vie... Ils ne se déplaceront plus : les garçons de café resteront garçons de café. Or, c'est bien fâcheux, ça, car ce qui est intéressant, au contraire, c'est de prendre un monsieur qui a un parfait aspect d'honnête homme pour lui faire jouer la dernière des crapules. Et il y a de fortes chances pour qu'il joue ça infiniment mieux qu'un coquin. Je vous dirai aussi que, sur cette question des acteurs, je suis en contradiction formelle avec un camarade qui est Bresson. C'est un garçon que j'estime, assurément, mais, je dois le dire tout de suite, uniquement pour son attitude personnelle. Son intransigeance me plaît. J'aime ça. Mais

(Suite p. 67.)





« LE JOURNAL D'UNE FEMME EN BLANC » : L'ENTERREMENT.

Comment s'articule l'espace-temps

par Noël Burch

Le vocabulaire du cinéaste (ou de l'analyste de films) reflète d'une façon significative sa manière de penser le cinéma.

En français, nous parlons du « découpage technique » ou, plus simplement, du découpage. C'est un mot qui recouvre plusieurs sens. Dans la pratique quotidienne de la production, un découpage est un instrument de travail. C'est le dernier stade du scénario, celui qui comporte toutes les indications techniques que le réalisateur juge nécessaire de coucher sur le papier, c'est ce qui permet à ses collaborateurs de suivre son travail sur le plan technique, de préparer le leur en fonction du sien. Par extension, mais toujours sur le plan pratique, le découpage est l'opération qui consiste à **découper** une action (récit) en plans (et en séquences), d'une façon plus ou moins précise, **avant le tournage.** Mais déjà, il n'y a qu'en français qu'un mot existe pour désigner cette opération. Si le cinéaste américain ou italien a, forcément, un mot (shooting script, copione) pour désigner le scénario définitif, ils parlent simplement de « écrire » ou de « établir » ce scénario : c'est un stade comme un autre dans l'élaboration d'un film. C'est donc à plus forte raison que le troisième sens du mot « découpage », qui dérive du deuxième, **correspond à une notion qui n'existe qu'en français.** Ici, il n'est plus question de tel ou tel stade de l'écriture préalable d'un film, de telle ou telle opération technique : il s'agit bel et bien de la facture la plus intime de l'œuvre **achevée.** Du point de vue formel, un film est une succession de **tranches de temps** et de **tranches d'espace.** Le découpage est donc la résultante, la convergence d'un découpage dans l'espace (ou plutôt une suite de découpages dans l'espace) réalisé au moment du tournage, et d'un découpage dans le temps, prévu en partie au tournage et parachevé au montage. C'est par cette notion dialectique que l'on peut définir (et, partant, analyser) la facture même d'un film, son devenir essentiel. Synthétique, cette notion est spécifiquement française. Le cinéaste américain, par exemple (et a fortiori le critique américain, pour peu qu'il pense « technique ») envisage un film sous ses deux aspects successifs : mise en place (set-up) et montage (cutting).

S'il ne lui vient sans doute jamais à l'esprit que ces deux opérations participent d'un seul et même concept, c'est peut-être qu'il lui manque un mot pour le désigner. Et si les progrès formels les plus importants de ces 15 dernières années ont été accomplis en France, c'est peut-être un peu une question de vocabulaire.

I

Lorsqu'on en vient à considérer la façon dont les deux découpages partiels (dans l'espace et dans le temps) se marient au sein du Découpage unique, on est d'abord amené à faire l'inventaire des différents types de rapports qui peuvent exister entre, d'une part, deux mises en place successives (découpage dans l'espace) et, d'autre part, deux durées successives (découpage dans le temps). C'est un classement qui pourrait apparaître un peu scolaire, mais à notre connaissance il n'a jamais été fait... et, à notre avis, il ouvre des perspectives importantes.

Abstraction faite des diverses « ponctuations » (fondu-ouverture, enchaîné, volet), qui ne sont que des variantes occasionnelles de la « coupe » simple (pour une raison que l'on verra plus loin, nous préférons ce mot à celui de « raccord » pour désigner le changement de plan), on peut distinguer cinq types de rapports possibles entre le **temps** d'un plan « A » et celui d'un autre plan, « B », qui le suit immédiatement dans le montage.

Ils peuvent être rigoureusement continus. Dans un sens, l'exemple le plus clair de cette continuité temporelle est le passage du plan d'un personnage qui parle au plan d'un personnage qui l'écoute, tandis que la parole se poursuit, ininterrompue, « off ». C'est ce qui se produit dans le « champ-contrechamp ». Il y a aussi ce qu'on appelle le « raccord direct » (mais cette désignation se réfère à la dimension « espace » ; voir plus loin). Si le plan A nous montre un personnage qui s'approche d'une porte, pose la main sur la poignée, la fait tourner et amorce l'ouverture de la porte, le plan B (pris, par exemple, de l'autre côté de la porte) peut reprendre l'action à l'endroit exact où le plan précédent l'aura laissée, montrant la « véritable » suite de l'ouverture de la porte, l'action du personnage qui franchit le seuil, etc. (fig. 1). On peut même imaginer que cette action soit filmée par deux caméras simultanément, ce qui nous donnera deux « plans » (1) montrant toute l'action en continuité absolue sous deux angles différents. Au montage, il suffit de couper la queue du premier et la tête du second pour obtenir, de part et d'autre du changement de plan, une continuité tout aussi absolue de l'action filmée.

Ensuite, il peut y avoir **hiatus** entre les continuités temporelles que sont nos deux plans. C'est ce qu'on appelle une **ellipse** (2). Reprenant l'exemple de l'ouverture d'une porte filmée par deux caméras (ou plutôt, deux fois de suite par une seule caméra) nous pouvons, en raccordant les deux plans, **supprimer** une partie de l'action (dans le plan A, le personnage met la main sur la poignée et la fait tourner, dans le plan B, il finit de refermer la porte derrière lui - fig. 2). C'est un procédé utilisé couramment dans le cinéma le plus académique pour resserrer l'action, élaguer l'inutile : dans le plan A, un personnage met le pied sur la première marche d'un escalier, dans le plan B, il vient d'atteindre le palier du 1er... ou du 5e. Dans l'exemple de la porte, surtout, il convient d'insister sur le fait que l'ellipse portant sur un simple geste est sujette à un très grand nombre de variations possibles, du fait que l'action « réelle » peut durer cinq ou six secondes, que l'ellipse peut porter sur n'importe quelle durée (de 1/24 de seconde à plusieurs secondes), et qu'elle peut se situer à n'importe quel stade de l'action. De même, dans le cas de continuité temporelle, le changement de plan peut théoriquement intervenir n'importe où. Un monteur nous dira qu'il n'y a qu'un seul endroit « juste », pour le raccord direct ou pour l'ellipse. Ce qu'il veut dire par là c'est qu'il n'y a qu'un seul endroit où le changement de plan ne se « sentira » pas (3). Peut-être. Mais si l'on cherche une écriture moins « coulée », une structuration plus apparente, alors toute une gamme de possibilités demeure ouverte.

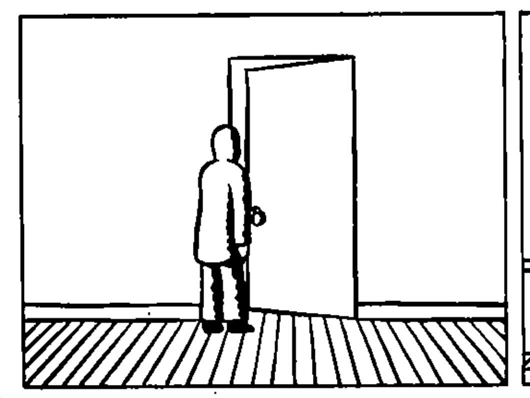
Donc, voilà le premier type d'ellipse, celui qui est suffisamment court pour être non seulement perçu mais **mesuré.** La présence et l'ampleur d'une ellipse doivent forcément se signaler par la rupture, plus ou moins évidente, d'une continuité virtuelle, qu'elle soit visuelle ou sonore. (Ce qui n'exclut pas, bien au contraire, l'association d'une continuité du temps-son — verbal ou autre — avec une discontinuité du temps-image... cf. « A Bout de Souffle », « Zazie dans le Métro ».) Dans nos exemples de la porte et de l'escalier, l'ellipse ou discontinuité temporelle se détermine par rapport à une continuité spatiale virtuelle, esquissée avec une force suffisante pour que le spectateur la complète dans sa tête, ce qui lui permet de « mesurer » l'ellipse... (De même, la **continuité** temporelle se mesure par rapport à une autre continuité **ininterrompue,** visuelle ou sonore : c'est pourquoi, si un changement de plan nous transporte d'un décor à un autre, éloigné (et en l'absence de tout moyen de communication tel que le téléphone), le rapport temporel entre les deux plans restera indéfini, la continuité ne pouvant être indiquée, le cas échéant, que par des repères aussi grossiers qu'un gros plan de pendule, ou par une convention comme le montage alterné, un va-et-vient emphatique entre les deux décors.)

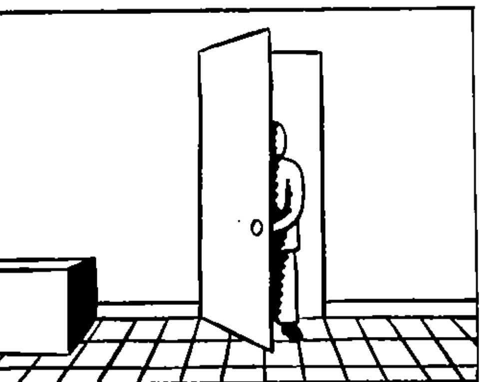
1. Changement de plan avec continuité spatiale et temporelle. A gauche : dernière image du plan A, à droite : première image du plan B
2. Changement de plan avec continuité spatiale et hiatus temporel. A gauche : dernière image du plan A, à droite : première image du plan B.
Photo : Micheline Bezançon dans « Une simple histoire » de Marcel Hanoun.

Le troisième type de « raccord dans le temps » est donc le deuxième type d'ellipse, **l'ellipse indéfinie.** Elle peut porter sur une heure ou une année : pour la « mesurer » le spectateur devra être aidé « de l'extérieur » : une réplique, un titre, une horloge, un calendrier, un changement de mode... C'est l'ellipse « au niveau du scénario », intimement liée au contenu de l'image et de l'action mais qui, à travers ceux-ci, demeure une fonction temporelle authentique (4) (car si le temps du scénario n'est évidemment pas celui du film, les deux doivent être liés par une dialectique rigoureuse). On objectera que la frontière entre l'ellipse mesurable et l'ellipse indéfinie est, en elle-même... mal définie. Et il est vrai que si l'on mesure avec une grande exactitude intérieure le fragment de temps « prélevé » dans l'ouverture d'une porte et que l'on ne voit pas, on mesure moins bien le temps qu'il faut pour monter cinq étages. Mais ce dernier constitue néanmoins une « unité » (« le-temps-qu'il-faut-pour-monter-cinq-étages », comme on dirait « la-lumière-fournie-par-une-bougie »), ce qui n'est pas le cas de « quelques jours plus tard » (ellipse indéfinie).

Enfin, il peut y avoir **retour en arrière.** Dans notre exemple de la porte, on pourrait montrer, dans le plan A, toute l'action jusqu'au moment où le personnage a franchi le seuil, puis reprendre dans le plan B le moment où la porte s'ouvre, répétant l'action d'une manière délibérément artificielle. C'est un **petit retour en arrière,** souvent employé par Eisenstein avec les résultats étonnants que l'on sait (cf. la séquence du pont dans « Octobre ») et par certains cinéastes d'avant-garde (voir aussi « La Peau douce » et « L'Ange Exterminateur »). Mais ici il convient de préciser que ce procédé, tout comme l'ellipse, d'ailleurs, est couramment employé à très petite échelle (quelques images seulement) pour donner **l'apparence** de la continuité. C'est évidemment là le but de toute ellipse « académique », mais nous parlons ici d'une apparence **objective,** non plus d'un trompe-l'esprit, mais d'un trompe-l'œil. Car, lorsqu'il s'agira effectivement de raccorder deux plans montrant notre personnage qui franchit sa porte, on sera peut-être amené, pour des raisons de perception qui dépassent le cadre de cet article, à faire une ellipse (ou bien un « retour en arrière ») de quelques fractions de seconde afin que le mouvement filmé ait l'air plus continu qu'il ne l'aurait eu si le plan B avait repris **littéralement** l'action là où le plan A l'avait laissée. Il est évident, pourtant, que le retour en arrière apparait le plus souvent sous la forme de... flashback. Car, de même qu'une ellipse peut couvrir plu-

1





2

3. Raccord de regard
(changement de plan avec proximité spatiale).
A gauche : plan A, à droite : plan B.
4. Raccord de direction. Le personnage sort du champ
dans le plan A (à gauche), puis, changement de plan, il rentre dans le champ dans le plan B (à droite).
Photo : « Non réconciliés »
de Jean-Marie Straub.

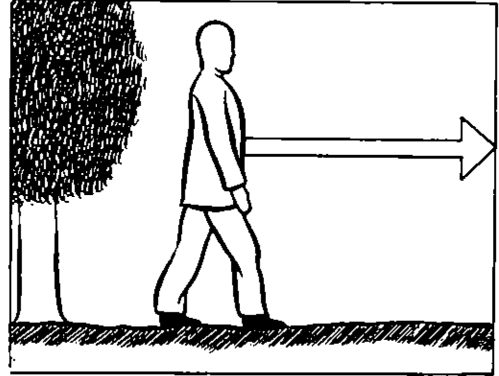
3

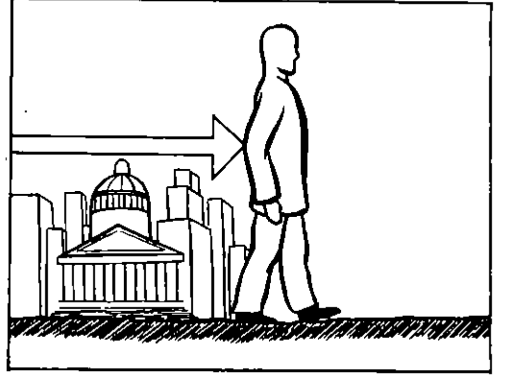






4





sieurs années, de même un retour en arrière peut nous faire remonter plusieurs années, au lieu de plusieurs secondes. C'est là notre cinquième et dernier type de raccord dans le temps, **le retour en arrière indéfini,** par rapprochement avec l'ellipse indéfinie et par opposition au « petit retour en arrière » **mesurable** (car l'ampleur du flashback est aussi impossible à mesurer en elle-même que le « flash-forward »). Si aujourd'hui le flashback paraît si « démodé », si extérieur au cinéma, c'est qu'en dehors de Resnais et de quelques films isolés comme « Le Jour se lève » et « Une Simple Histoire », la fonction formelle du flashback et ses rapports avec les autres fonctions temporelles n'ont jamais été compris... ce n'était qu'une commodité de récit empruntée au roman, comme le commentaire « off » (qui commence, pourtant, lui aussi, à assumer d'autres fonctions).

Mais n'y a-t-il pas, dans cette non-mesurabilité du flashback et du « flash-forward », une autre vérité : ne sont-ils pas, au niveau organique du film, parfaitement identiques ? N'y a-t-il pas finalement que quatre types de rapports temporels, le quatrième étant ce grand saut dans le temps... dans on ne sait quelle direction ? C'est évidemment là la conception de Robbe-Grillet, et dans ce sens, « Marienbad » était peut-être beaucoup plus près d'une vérité organique du cinéma qu'il n'est de bon ton de le croire aujourd'hui.

II

Il existe, d'autre part, et tout à fait indépendamment, trois types de rapports possibles entre l'espace d'un plan A et celui d'un plan B. Ces trois types présentent des analogies évidentes avec les types temporels.

Le premier type de rapport spatial entre deux plans est, également, de continuité, **avec ou sans continuité temporelle.** Notre exemple de la porte est, **dans les trois cas,** un exemple de continuité spatiale, puisque nous voyons, chaque fois, dans le plan B, le même fragment d'espace que nous avons vu, entièrement ou partiellement, dans le plan précédent. D'une manière générale, tout changement d'axe ou de grosseur (raccord dans l'axe) sur un même sujet dans un même décor (ou lieu circonscrit) est un exemple de continuité spatiale entre deux plans.

Voilà qui est évident. Et il semble s'ensuivre qu'il ne peut y avoir qu'un seul autre type de rapport spatial entre deux plans : la **dis**continuité spatiale, c'est-à-dire tout ce qui ne relève pas du premier cas. Et pourtant, cette discontinuité comporte deux subdivisions, correspondant, assez curieusement, aux deux subdivisions de l'ellipse et du

retour en arrière. D'une part, le plan B, tout en montrant un espace en tous points distinct de celui montré dans le plan A, peut être **manifestement proche** du fragment d'espace vu précédemment (par exemple, à l'intérieur d'une même pièce ou d'un autre lieu clos ou délimité). Cette situation a donné naissance à tout un vocabulaire d'orientation qui souligne son autonomie face à la troisième possibilité, celle, évidemment, de la discontinuité totale et radicale, où le plan B n'est point situé par rapport au plan A dans l'espace.

III

Ce vocabulaire d'orientation nous ramène à l'autre mot-clef qui nous concernera ici : le **raccord.** Ce mot s'entoure d'une certaine confusion du fait qu'on l'emploie couramment pour désigner le changement de plan. Mais en fait, « raccord » se réfère à tout élément de continuité (5) entre deux ou plusieurs plans. Il peut exister au niveau des objets (sur un plateau, on entendra « ces lunettes ne sont pas « raccord », ce qui signifie que le personnage ne portait pas les mêmes lunettes ou n'en portait pas du tout dans un plan censé **raccorder** avec celui que l'on tourne présentement) ; il peut exister au niveau de l'espace (raccords de regard, de direction, de position — soit d'objets, soit de personnes) ; il peut exister au niveau de l'espace-temps (dans notre exemple de la porte, la vitesse doit « raccorder » d'un plan à l'autre, c'est-à-dire... être la même **en apparence**). Pour approfondir cette notion de raccord, un petit rappel historique s'impose.

Lorsque, entre 1912 et 1920, les metteurs en scène ont commencé à rapprocher leur caméra des personnages, à **découper** des tranches dans l'espace du proscenium théâtral qui fut celui du cinéma primitif, ils se sont aperçus que s'ils voulaient garder l'illusion d'un espace théâtral (espace réel, immédiatement et constamment compréhensible) — car tel fut leur but, et tel, pour beaucoup, il demeure —, s'ils ne voulaient pas que le spectateur perdît pied, perdît ce sens d'orientation qu'il garde face à la scène de théâtre (et, croit-il, face aux « scènes » de la vie), certaines règles devaient être observées. C'est ainsi que sont nées les notions de raccord de direction, de regard et de position.

Les deux premiers concernent le cas où il y a rupture mais proximité spatiale entre deux plans. On s'était aperçu que lorsque le plan A et le plan B montrent séparément deux personnages qui sont censés **se regarder,** il faut que le personnage « A » regarde vers le bord droit du cadre et le personnage « B » vers le bord gauche, ou inversement (fig. 3). Car, si, dans deux plans successifs, les personnages regardent tous les deux vers le même bord du cadre, l'impression inévitablement produite sera **qu'ils ne se regardent pas,** et le spectateur sentira que son appréhension de l'espace du décor lui échappe tout à coup. Cette constatation de la part des cinéastes de la deuxième génération contient en elle une vérité fondamentale, mais seuls les Russes avaient commencé, avant le coup d'arrêt du stalinisme, à entrevoir ses conséquences véritables, à savoir que tout est dans le cadre, que le seul espace au cinéma est celui de l'écran, qu'il est infiniment manipulable à travers toute une série d'espaces réels **possibles** et que cette désorientation du spectateur est un des outils fondamentaux du cinéaste. Mais cela est une autre histoire.

Comme corollaire au « raccord de regard », on a également découvert « le raccord de direction » (un personnage ou véhicule qui sort du cadre par la gauche pour entrer dans un nouveau cadre censé montrer un espace voisin ou « consécutif » devra obligatoirement entrer par la droite ; sinon, il donnera l'impression d'avoir changé de direction - fig. 4).

Enfin, en ce qui concerne les changements de plan avec continuité d'espace, on s'est aperçu que lorsque deux personnages se trouvaient sur l'écran dans un plan (grosseur) relativement rapproché, les positions respectives établies par un premier plan (personnage « A » à droite, « B » à gauche) doivent être respectées dans les plans suivants, sous peine de créer une confusion pour l'œil, le spectateur ayant invariablement l'impression qu'une inversion de positions sur l'écran correspond à une inversion dans l'espace « réel ».

Au fur et à mesure de l'évolution des techniques de découpage, ces règles se sont affirmées (6), les méthodes permettant de les respecter se sont perfectionnées (7), et leur but devenait de plus en plus clair : il s'agissait de rendre **imperceptibles** les changements de plan avec continuité ou proximité spatiale. Avec l'avènement du son, et l'accentuation du malentendu selon lequel le cinéma serait un moyen d'expression « réaliste », on est parvenu rapidement à une sorte de « degré zéro de l'écriture cinématographique », tout au moins en ce qui concerne le changement de plan, et les expériences des Russes, qui avaient entrevu une tout autre conception du découpage, ont été vite considérées comme dépassées. Le « faux raccord » était à proscrire, au même titre que le raccord « pas clair », puisqu'ils mettaient en évidence la nature **discontinue** du changement de plan, ou la nature **ambiguë** de l'espace cinématographique (dans cette optique, les chevauchements d' « Octobre » sont des « mauvais raccords », le découpage de « La Terre » est « obscur »). Mais voulant ainsi nier la nature multivalente du changement de plan, les cinéastes en sont venus à passer d'un plan à l'autre pour des raisons mal définies esthétiquement, des raisons souvent de basse commodité, à telle enseigne que d'aucuns parmi les plus rigoureux en sont venus à se demander si les changements de plan étaient vraiment nécessaires, s'il ne fallait pas les supprimer purement et simplement, ou tout au moins les privilégier radicalement (Visconti, Hitchcock, Antonioni).

IV

Aujourd'hui, il faut réviser nos idées sur la fonction et la nature du changement de plan, au même titre que celles concernant la nature de la facture cinématographique dans son ensemble et ses rapports avec le récit. On commence à s'apercevoir qu'une organisation raisonnée des « coupes » (et des raccords au sens propre) s'impose. En effet, chaque changement de plan, nous l'avons vu, se définit par deux paramètres, un temporel et un spatial. Il y a donc, en fait, quinze types fondamentaux de changement de plan, obtenus par l'association, une à une, des cinq possibilités temporelles aux trois possibilités spatiales. De plus, à l'intérieur de chacune de ces associations, il y a une variété quasi infinie, déterminée par l'ampleur de l'ellipse ou du « retour en arrière », mais surtout par ce paramètre qui, lui, est vraiment variable à l'infini : les changements d'angle et de grosseur sur un même sujet (sans parler des variations de « l'angle de proximité », moins facilement maniables mais d'une importance presque égale). Que l'on ne nous fasse pas dire ce que nous ne disons pas : que ce sont là les **seuls** éléments qui jouent lorsqu'il y a changement de plan. Mais les mouvements de caméra et de personnages, le contenu et la composition des images successives ne peuvent servir qu'à définir un raccord en particulier, non pas à définir les fonctions plastiques générales du raccord. En ce qui concerne le contenu de l'image, il est certes intéressant de savoir qu'un gros plan d'un homme impavide juxtaposé à un gros plan d'une assiette de soupe crée l'illusion que l'homme a faim, mais ceci est une fonction **syntaxique** qui nous aide à analyser le raccord en tant que **signifiant.** Or, aujourd'hui, il devient clair que les vrais problèmes du cinéma ne sont pas des problèmes de structure linguistique mais de structure plastique, car si le

film est encore aujourd'hui communication imparfaite, on voit bien maintenant que demain il sera objet pur, la fonction syntaxique devenant, en symbiose avec la fonction plastique, **fonction poétique.** Y participeront, également à titre organisateur, les mouvements, les entrées et sorties du champ, la composition, etc., mais il nous semble que le changement de plan sera la base des structures infiniment complexes des films de l'avenir.

V

Et l'on peut déjà voir au moins une direction possible que pourrait prendre l'organisation des raccords. Car ces quinze types de changements de plans peuvent **interférer entre eux,** ce qui donne lieu à un tout autre jeu de permutations à structurer. En effet, au moment du changement de plan, celui-ci peut sembler se définir par l'une ou l'autre des cinq caractéristiques temporelles et l'une des trois caractéristiques spatiales définies plus haut, mais le déroulement du plan B (ou même d'un plan ultérieur) peut nous révéler, **à retardement,** qu'il appartient à une tout autre catégorie, soit dans l'espace, soit dans le temps, soit dans les deux. Les exemples de ce procédé ne manquent pas dans le cinéma classique. Dans « Les Oiseaux », nous avons une scène où Tippi Hedren, s'attardant chez la jolie institutrice du village, téléphone à son fiancé. Dans un premier plan, nous la voyons en « plan rapproché ». Le plan suivant nous montre l'institutrice en train de s'asseoir dans un fauteuil. Le personnage bouche le cadre au début du plan, et, par le « jeu normal » d'alternance des champs, et faute, surtout, d'autre orientation, nous croyons la caméra braquée vers un autre coin du décor : donc, raccord avec continuité du temps (Tippi Hedren poursuit sa conversation « off »), mais discontinuité spatiale. Cependant, lorsque l'institutrice a fini de s'asseoir, elle démasque le fond du décor, et nous découvrons, en plan moyen, Tippi Hedren au téléphone : en fait, donc, il y avait continuité spatiale aussi (raccord dans l'axe - fig. 5). Notre esprit est amené d'abord sur une fausse piste, ce qui oblige à une sorte de revirement après coup, itinéraire beaucoup plus complexe que celui implicite dans la notion de « raccord invisible ». Ici, le raccord reste fluide pendant quelques secondes, sa véritable nature n'éclatant qu'un certain temps après le changement de plan proprement dit, et cet intervalle pourrait fournir un autre « paramètre à variations ».

« La Notte » contient un remarquable exemple de décalage de ce genre, obtenu par « faux raccord ». Dans une scène à trois entre Mastroianni, Moreau et Vitti, Moreau, seule dans le champ, adresse une réplique ambiguë vers la droite de l'écran. Par le jeu des regards et des positions antérieurs, Vitti devrait se trouver de ce côté-là... Mais, lorsque Moreau se retourne pour se diriger vers l'endroit où est censé se tenir Mastroianni nous découvrons qu'il s'agit de Vitti, ce qui modifie a posteriori la nature spatiale du raccord (c'est précisément un cas où joue « l'angle de proximité »)... en même temps que le sens de la réplique. Par ailleurs, il est très courant de faire suivre un plan d'ensemble par un plan plus gros d'un même personnage et de montrer par la suite que ce deuxième plan se situe à un tout autre moment (et peut-être dans un tout autre lieu). C'est un procédé de flash-back ou d'ellipse devenu courant, mais qui recèle des potentialités plus complexes (voir « Une Simple Histoire », « Vie Privée »).

On voit, aux quelques exemples que nous avons cités, que ce genre de décalage présuppose une continuité spatiale et temporelle « cohérente », un contexte préalable s'articulant sur des raccords à compréhension immédiate. Une utilisation plus systématique, plus structurale, de ce « raccord à appréhension retardée », serait nécessairement fondée sur une sorte de dialectique entre des raccords de ce genre et des raccords « nets », dialectique où le raccord « étalé » aurait peut-être encore un caractère privilégié, mais ne serait plus un truc gratuit... ou expressionniste.

Mais d'autres possibilités pourraient naître de la non-résolution de ces raccords « ouverts ». Ce serait un cinéma dont la matière première serait l'ambiguïté même, où l'espace « réel » serait constamment remis en question, où le spectateur ne pourrait jamais s'orienter. (Voir, déjà, mais surtout au niveau de l'ellipse et du retour en arrière « scénariques » (indéfinis) : « Marienbad », « Nicht Versöhnt ».)

VI

Voici donc sommairement esquissée la physionomie d'un jeu « d'objets » — les types de changements de plan et les paramètres qui les définissent —, pouvant se prêter à une organisation rigoureuse, quasiment musicale, par alternance rythmée, par reprise, par rétrogradation, par élimination graduelle, par répétition cyclique et par diversification systématique. Cela n'est pas aussi utopique que l'on pourrait le croire. La facture de ce chef-d'œuvre inconnu, « Une Simple Histoire » de Marcel Hanoun, s'articule tout au long selon des principes analogues à celui qui est énoncé ici, lesquels principes, pour être entièrement empiriques, n'en sont pas moins d'une rigueur absolue. Aujourd'hui, le récit cinématographique s'affranchissant peu à peu des structures romanesques et para-romanesques (promotrices de ce « degré zéro de l'écriture » qui a régné, suprême, pendant les années 30 et 40 et qui est encore très vivace de nos jours), il semble indéniable que ce soit par une exploitation approfondie et systématique des possibilités **structurales** des paramètres cinématographiques que les nouvelles formes ouvertes, plus apparentées aux structures de la musique post-debussyste qu'à celles de la littérature pré-joycienne, pourront s'articuler de façon organique, conférant enfin au cinéma son autonomie formelle. Il s'agira surtout d'établir des rapports enfin conséquents entre les articulations du découpage et celles du « scénario », du récit, **celles-ci déterminant celles-là autant que le contraire.** Il s'agira aussi de donner à la désorientation du spectateur une place aussi importante qu'à son orientation. Et ce ne sont que deux exemples des multiples dialectiques qui formeront la **substance** même de ce cinéma à venir, cinéma où l'opération « découpage d'un récit » n'aura plus de sens pour le véritable cinéaste, et où la définition du découpage que nous nous sommes efforcés d'esquisser ici cessera d'être une conception d'analyste et d'expérimentateur pour entrer de plain-pied dans la pratique. — Noël BURCH.

(à suivre)

(1) Il convient de distinguer entre les deux sens du mot « plan », selon qu'il s'agit du tournage ou du montage : dans le premier cas, un plan est délimité par deux arrêts de caméra, dans le second, par deux coupes ou changements de plan. En fait, il faudrait deux mots, mais aucune langue ne les propose, à notre connaissance.

(2) Encore un mot — et une notion — spécifiquement français, bien que certains critiques américains les aient maintenant repris à leur compte.

(3) Voir plus loin nos remarques sur le « degré zéro de l'écriture cinématographique ».

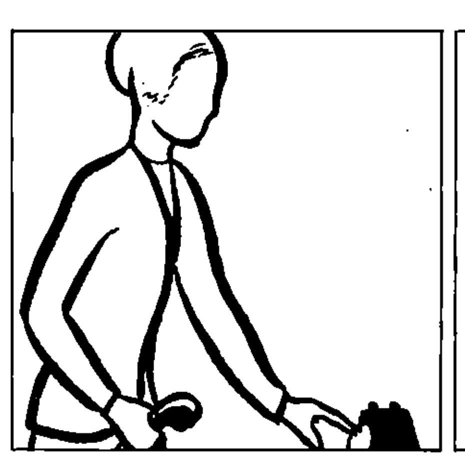
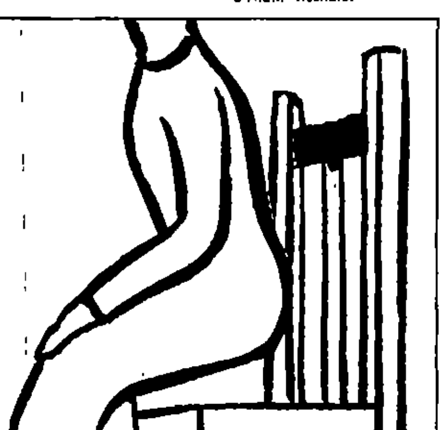
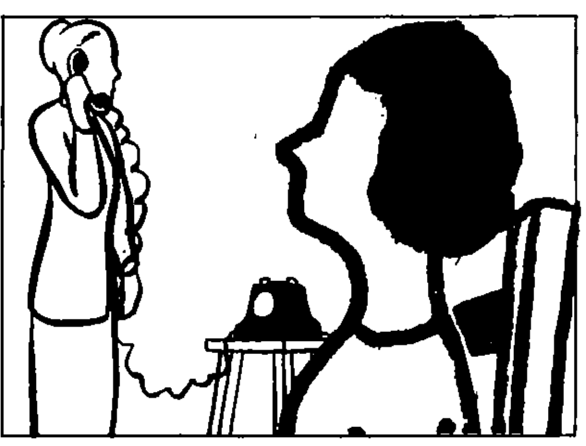
(4) C'est une évidence récente, surtout depuis que ce type d'ellipse n'est plus systématiquement signalée par une pancarte en forme de fondu enchaîné.

(5) La script-girl, dont les raccords sont le principal souci, s'appelle « continuity girl » en anglais.

(6) Nous avons cité les principales, mais on peut aussi mentionner l'obligation de changer d'angle par au moins 30° (ou de ne pas en changer du tout) qui relève de la nature même du raccord dans l'espace.

(7) Citons le plan de coupe, la règle de la ligne médiane et la façon de truquer les vitesses pour raccorder plans lointains et rapprochés.

5. Exemple de raccord
à « appréhension décalée » (« Les Oiseaux »).
A gauche, plan A : Tippi Hedren téléphone ; au centre, plan B : Suzanne Pleshette s'asseoit. Est-ce un plan de coupe ?
Non, c'est un raccord dans l'axe (plan C, à droite).
Photo : Delphine Seyrig dans « L'Année dernière à Marienbad » d'Alain Resnais.

5

Situation du nouveau cinéma (suite)

Rencontre avec Alain Jessua par Michel Delahaye



Cahiers Il y a quelques années, vous parliez du cinéma d'une façon un peu désabusée...

Alain Jessua J'ai beaucoup changé. De toute façon, j'étais de mauvaise foi. C'était chez moi une forme de provocation. Egalement une forme de défense...

Cahiers ... Due peut-être à votre métier d'assistant ?

Jessua Due à cela, oui, sûrement.

Cahiers Ce métier, par ailleurs, n'est pas une mauvaise chose...

Jessua C'en est une bonne. Je crois qu'il est indispensable, par l'assistanat, ou tout autre forme de stage, de prendre une connaissance technique du métier. En ce sens, je lui dois beaucoup. Cela dit, il me semble qu'un an, un an et demi d'assistanat, c'est bien suffisant. C'est surtout avec Ophuls que j'ai beaucoup appris, en suivant « Madame de », où j'étais stagiaire, jusqu'au montage, au doublage et au mixage. Ç'a été la période la plus enrichissante pour moi, car j'y ai vu un homme qui sans doute aimait la technique, mais qui avait surtout un enthousiasme extraordinaire. J'ai aussi beaucoup appris avec « Flash Gordon » — des courts métrages de 26 minutes que nous avons tournés en trois mois, pour la télévision américaine, dans des studios de Marseille. Là, c'était le comble du jeu technique. La méthode américaine du décor permanent nous amenait à grouper plusieurs films dans le même décor, et il nous est arrivé d'avoir à tourner trois films différents par angle. Une fois que nous étions braqués sur l'angle en question, ce n'était pas nous qui bougions, mais les acteurs qui changeaient de costume. C'était vraiment de l'acrobatie. Quelque chose qui, pour moi, s'apparentait un peu aux mots croisés...

Mais l'inconvénient de ce métier — dans lequel j'ai été sans interruption de 19 à 24 ans — c'est qu'on n'a plus de vie personnelle, qu'on ne peut absolument plus réfléchir. Ça vous brise totalement. On n'est plus capable de rien inventer. Et aujourd'hui encore, je dois m'efforcer d'oublier. Oublier certains réflexes qui furent créés en fonction d'un certain « métier ». Car ce prétendu « métier », il faut bien le dire, ce n'est rien.

D'abord on s'est aperçu — les grands cinéastes nous l'ont appris — que, dans le cinéma, il n'y a pas de règles. Car s'il y en avait — c'est presque une lapalissade — alors il n'y aurait plus qu'à les appliquer, et ce serait merveilleux ! Non, il n'y en a pas. On a parlé de grammaire cinématographique. C'est de la foutaise. Au moment où j'ai débuté, on en était encore aux entrées et sorties de champ. C'est maintenant oublié depuis belle lurette ! Tout ce qu'on peut dire, à la rigueur, c'est que, quand deux personnages se regardent, ils ne doivent pas regarder dans le même sens. Et encore on n'en est pas sûr... Pourtant, il me semble qu'un minimum d'assistanat est indispensable au futur cinéaste. Ou alors qu'il suive des tournages, s'il a la chance de pouvoir le faire. Ainsi j'aimerais bien, plus tard, faire de la mise en scène de théâtre. Eh bien, pendant un an, je m'arrangerai pour suivre bénévolement des metteurs en scène de théâtre...

Cahiers A l'époque où vous étiez assistant, pensiez-vous déjà à devenir réalisateur ?

Jessua Cela m'est arrivé, mais pas tout de suite. Au début le simple fait d'aller au studio avait pour moi quelque chose de magique. Lorsque j'étais tout jeune stagiaire sur « Madame de » (c'était encore l'époque où l'on essayait d'écœurer les gens qui voulaient faire du cinéma — un peu les méthodes de l'Armée, et je ne dis pas que c'était mal), il y avait une scène de fiacre à tourner, avec des chevaux — qui faisaient du crottin. Et moi j'étais préposé au ramassage du crottin. Et en plus, j'étais ravi. Ravi, parce que c'était véritablement magique, tout ce qui participait de la confection d'un film, et qu'un studio c'était — oui, vraiment — une usine à rêves. Et puis un jour, à l'époque de « Lola Montes », je me suis rendu compte que j'allais au studio exacte-

ment comme je serais allé au bureau. Et là, je me suis dit : il y a quelque chose qui ne colle plus. Ce n'est plus possible. Ensuite, j'eus un très grave accident de voiture, sur le tournage de « La Meilleure Part ».
Ce fut la rupture complète. Dès lors, je ne rêvai que de réaliser quelque chose afin de sortir de l'impasse. Ce fut un court métrage. Et l'étonnant, c'est que je me suis soudain trouvé derrière la caméra pour me rendre compte que — Dieu sait pourtant si ce film était simple, presque naïf — je ne connaissais rien du tout : mes quatre ans de métier ne me servaient à rien. Une seule chose me restait : la leçon d'exigence que j'avais appris de certains réalisateurs comme Becker ou Ophuls. J'étais donc exigeant pour l'exécution du tournage, le jeu des acteurs... pour tout, quoi ! mais il n'empêche que j'étais complètement perdu.
Or c'est un peu ce que je ressens, aujourd'hui que je prépare mon deuxième film — et c'est une expérience à la fois enrichissante et débilitante que d'écrire seul. Quant au troisième... là,


« Jeu de Massacre »

je change. Et c'est dur. Mais je crois que le cinéma, comme tout art, doit bouger. Il faut toujours essayer autre chose. Passer par des expériences différentes. Il n'y a pas de méthodes. Et l'improvisation elle-même, si on en faisait une méthode, aboutirait à la sclérose.
Cahiers Mais qu'en fut-il du passage au premier film ? Celui-ci n'était, je crois, guère prémédité.
Jessua Guère, en effet. Au début il y eut un livre de Simenon : « L'Enterrement de Monsieur Bouvais », dont j'achetai les droits avec les bénéfices de mon court métrage. Un des romans les plus insolites de Simenon. C'est l'histoire d'un homme, issu d'une famille de riches filateurs, qui se révolte, part pour Paris, et qui se mêle au mouvement anarchiste du début du siècle. D'expériences en expériences, il cherche à se réaliser, et sa vie devient une fuite constante, à travers les personnalités, les identités successives qu'il adopte jusqu'à la fin. Et c'est justement par la fin que le roman démarre : une enquête policière à propos d'un petit rentier, un certain Monsieur Bouvais, dont personne ne semble rien connaître. Je tenais beaucoup à ce sujet, mais je ne pus jamais le réaliser. Un projet qui avorte, je crois que, de toute façon, il doit donner naissance à un autre qui l'exprimera différemment. Ainsi, je me rendis compte que mon scénario suivant n'était qu'un pâle démarquage de « Monsieur Bouvais ». Heureusement je n'en restai pas là, et lorsqu'enfin j'eus la possibilité de rester un an sans travailler — car sur ces entrefaites je m'étais remis à l'assistanat — j'écrivis quelque chose qui était « La Vie à l'envers ».
Comment est-ce venu ? J'ai toujours eu une passion pour les films d'aventures. Mais aujourd'hui, l'aventure est morte. La seule qui me restait à montrer, c'était une aventure intérieure. Je rejoignais par là le thème de « Bouvais », car c'était un Monsieur qui essayait de briser le rythme de la vie quotidienne, et qui aboutissait à l'aventure intérieure, seule issue, pour lui. Mais j'eus beaucoup de tentations : mon personnage ne pouvait-il pas avoir d'autres aventures ? Rencontrer d'autres femmes ? Partir ?... Mais à tant faire que partir, pourquoi pas au Kamtchatka ? Non, ça ne collait pas. Cela n'allait pas avec la logique du personnage. Je devais m'enfermer, avec lui, dans le sujet.
Cahiers Vous êtes-vous inspiré de certaines circonstances extérieures ?
Jessua Il y a une chose à laquelle je crois beaucoup : les idées qui sont dans l'air et qu'on ne peut s'empêcher de subir. Certains thèmes, certains modes d'expression... Et c'est très bien ainsi. Il ne faut pas les refuser. Il ne faudrait pas non plus s'abandonner à ce courant, mais s'insurger contre ne mènerait à rien. Prenons Picasso, par exemple. Il a assumé toutes les modes. A travers le réalisme, les collages, l'art nègre, le cubisme, etc. il a reflété tous les courants d'expression de son temps. Il les recréait, bien sûr, mais il les avait d'abord acceptés. Je crois que nous en sommes tous plus ou moins là. En même temps, il faut un peu s'isoler. Ainsi, je pense qu'il ne faut pas trop aller au cinéma, si on veut faire quelque chose de vraiment personnel. On subit déjà bien assez d'influences comme cela, avec la presse, les livres, la radio, la télévision, pour n'avoir pas besoin de recevoir, en plus, le courant cinématographique...
Cahiers Mais celui qui est influençable


Anna Gaylor et Charles Denner dans « La Vie à l'envers »

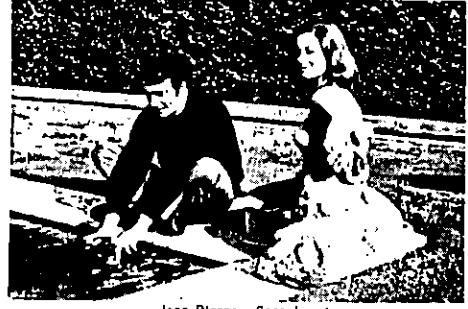
sera de toute façon influencé, et celui qui ne l'est pas, celui-là peut bien aller quatre fois par jour au cinéma...
Jessua Je ne suis pas d'accord. Quel est le gosse qui, faisant des vers, après avoir lu « Le Cid », ne fait pas un démarquage du « Cid » ?
Cahiers Il y a l'enfant qui fera le démarquage du « Cid », et il y a celui à qui « Le Cid » ouvrira d'autres horizons... C'est la part de liberté de chacun. Il y a un qui, voyant du Welles, dira je veux faire du Welles, et un autre qui dira je veux faire du cinéma...
Jessua Peut-être avons-nous tous les deux raison. Mais si j'ai tendance actuellement à parler comme je fais, c'est peut-être que, lorsqu'on écrit un scénario, on n'a plus tellement envie d'aller au cinéma. Si on travaille sur un certain thème, un certain problème, et qu'on tombe précisément sur la même chose, réalisée par un autre, cela risque de vous paralyser. Et c'est plutôt cela que je voulais dire tout à l'heure : au moment où l'on se bat avec sa matière, l'influence du cinéma peut être néfaste. Mais je n'en fais pas une règle générale. Et j'aime bien aller au cinéma... pour le plaisir d'aller au cinéma. Un peu comme un spectateur moyen.
Cahiers Y aller en spectateur, ce devrait être l'idéal du critique.
Jessua Oui, car le critique qui y va pour faire son boulot !... Ce devrait être en effet l'idéal que de retrouver cette espèce de pureté de vision, de naïveté, du spectateur moyen.
Cahiers Qu'aimez-vous actuellement au cinéma ?
Jessua Pour moi, le cinéma, c'est Chaplin. Il symbolise la fonction même du cinéma. Une fonction artistique et populaire à la fois. Et c'est le drame actuellement : comment plaire tout en allant au bout de soi-même ? Mais je vais compléter ma réponse : j'aime

énormément les films de Bresson, j'aime beaucoup Jerry Lewis, beaucoup Bergman, j'aime beaucoup certains films de Godard, j'aime énormément « 8 1/2 ».

Cahiers C'est un film qui plaît aux metteurs en scène...

Jessua Pour moi, c'est un très grand film. Et « Juliette des Esprits » est un film important. Pourquoi ?... Ma foi, je ne réfléchis pas tellement au cinéma. Qu'est-ce que j'y cherche ?... A l'époque où j'allais presque jusqu'à dire que le cinéma n'était pas un art, j'avais surtout envie de lancer une boutade. Il est évident que c'est un art. Mais je me ferai peut-être comprendre si je dis que, ce à quoi je ne crois pas, c'est à l'Entité cinéma. Et si votre entretien avec Eric Rohmer m'a tellement intéressé, c'est que j'y ai trouvé justement certaines choses...

Je n'ai peut-être pas une vision synthétique du cinéma : c'est un art qui se réfère à tellement de disciplines, et de



« Jean-Pierre Cassel et Claudine Auger dans « Jeu de Massacre »

techniques différentes... Mais, si l'on me pousse dans mes retranchements, sans doute en viendrai-je à dire que, ce que je cherche au cinéma, ce sont des créateurs qui ont leur propre vision du monde. C'est cela qui est important. Il y a donc cette vision du monde, transmise dans le cinéma — dans un certain cinéma, mais il n'y a pas **Le Cinéma.** Minnelli, par exemple, j'irai bien voir ses films s'ils me distraient — disons pour l'histoire, pour le charme, et j'aimerai bien ça car je suis un bon spectateur, mais je n'irai pas pour la technique, (je n'y pense pas un seul instant, dès lors que le film m'intéresse), et surtout pas, absolument pas pour la vision du monde, car je me demande vraiment où elle pourrait bien être. Sans doute pourrait-on la trouver, en coupant quelques cheveux en quatre: on peut tout trouver, et tout prouver, mais cela devient une sorte de jeu esthétique qui ne me passionne guère. Bref, chez les cinéastes que j'ai nommés, il y a une vision du monde. Il y en a une chez Jerry Lewis. Comme il y en a une chez tous les grands comiques. Cela peut paraître curieux de dire ça quand on a fait « La Vie à l'envers », mais, ce qui me passionne, c'est le cinéma comique. Or tous les grands films comiques (à très peu d'exceptions près), les films de Chaplin, Keaton, Lewis, sont des films d'acteurs. Et celui qui peut jouer ses propres films représente pour moi le cinéaste total. A l'époque où Jerry Lewis était seulement interprète, il n'était sans doute pas un cinéaste total, mais il était déjà auteur du film. Car un film de Tashlin avec Lewis, c'était déjà un film de Lewis, et c'est de lui, pas du metteur en scène, que venait la vision du monde. Le drame du metteur en scène qui veut faire un film comique ? Il tombe un jour sur un personnage qui le passionne, mais ce personnage le bouffe... Ce que je voudrais c'est arriver à faire un jour un film comique en me passant justement de cette présence envahissante de l'acteur.

Cahiers Vous avez fait allusion plus haut à l'entretien Rohmer. De quelle façon vous a-t-il intéressé ?

Jessua Il faut que je reprenne un peu ce que j'ai dit tout à l'heure. Pourquoi en suis-je venu au cinéma comique à partir de cette idée de la vision du monde ? C'est que des gens comme Fellini, Bresson, Bergman, Godard, et même Welles, s'ils n'avaient pas eu le cinéma pour s'exprimer, se seraient de toute façon exprimés, ça, j'en suis sûr. Tandis que les Chaplin, Keaton, Linder, Lewis, sont les seuls qui ne pouvaient s'exprimer **que** par le cinéma. Ils font du cinéma total. Or ce que je fais, ce que font les autres, ça n'en est pas. Il n'y a donc pas à sortir de là (et ici je rejoins Rohmer, car je pense qu'il a entièrement raison) : c'est très joli quand on réalise un film, de prendre le cinéma pour objet, mais c'est une erreur.

Car lorsqu'un cinéaste s'exprime, ce qu'il exprime est une vision du monde. Ce qui importe n'est donc pas une question de forme : c'est la vision du monde, et c'est cela qu'il faut clarifier au fur et à mesure qu'on vieillit. Et clarifier, cela veut dire aussi aller au bout de soi-même, par rapport à cette expression du monde qui vous importe. Une chose qui me choque, c'est la passion pour le cinéma en tant que mode d'expression, telle qu'on la voit dans certains films. Le résultat est une diminution, un amenuisement de l'expression même du thème choisi. Vous pouvez donc voir dans quel sens l'entretien Rohmer m'a intéressé.

Cahiers Votre deuxième film doit bien avoir quelque rapport avec le premier, ne serait-ce que sur la mythomanie.

Jessua Je ne veux pas trop me pencher sur les rapports. A partir du moment où on se scrute le nombril, c'est foutu. Dans ma première version du film, j'avais d'ailleurs voulu aller aux antipodes de « La Vie à l'envers ». Mais c'était une autre erreur, car en fin de compte, j'avais abouti à quelque chose qui ne me concernait plus. En somme, il ne faut pas se poser du tout de questions de ce genre. Il faut seulement se poser les questions qui ont trait au sujet qu'on a en main, et qu'il faut traiter de la manière qu'on sent le mieux. Cela dit, oui, sans doute, il y a des rapports. Disons le thème de l'évasion. C'est-à-dire : comment arriver à accepter sa vie telle qu'elle est — ou à la refuser — et comment s'exprimer. Et, il est fort possible que quoi que je fasse par la suite, même si j'adapte un roman, le thème autour duquel je tournerai soit celui de l'évasion.

L'histoire du « Jeu de massacre » est une sorte d'escroquerie au rêve. Un monsieur en fait rêver un autre, et il en profite. La différence avec « La Vie à l'envers », c'est que j'ai voulu avant tout raconter une histoire. Pas à suspense mais presque, pas romanesque mais presque.

Et dans cette histoire, j'ai utilisé le problème actuel de l'intoxication par les moyens audio-visuels, toute cette espèce de mythologie dans laquelle on baigne actuellement : le James Bond, la



« Jeu de Massacre »

Bande dessinée, la Publicité... C'est un peu cette emprise que symbolise mon escroc, car il y a déjà de l'escroquerie dans cette façon de travailler l'opinion.

Cahiers Avez-vous pensé à votre troisième film ?

Jessua Non. Il y a, bien sûr, les films qu'on rêve de réaliser. Mais ce sont des films qu'on ne peut faire que beaucoup plus tard. Le cinéma, c'est aussi l'actualité, ce sont les thèmes qui s'imposent, au fur et à mesure des jours, et qui vous viennent de l'extérieur, ou de l'intérieur. Enfin, il faut vivre sa vie à travers le cinéma. Je ne peux donc pas dire qu'après ce film je ferai telle chose précisément. En même temps, je sais exactement le film dont je rêve, mais sans doute suis-je trop jeune encore pour le faire. Il faudra attendre 4 ou 5 ans. C'est un film sur les anarchistes.

Cahiers Sur les anarchistes, en tant que faisant partie d'une société d'anarchiste, ou sur l'esprit anarchiste ?

Jessua Sur l'esprit anarchiste, qui est aussi d'une certaine façon, l'esprit d'évasion.

Cahiers Ça me fait penser à l'interdiction aux mineurs de « Pierrot le fou » : Anarchisme moral, ou quelque chose dans le genre. C'était ça la raison... L'autre grand anarchiste, c'était Céline.

Jessua Ça oui, absolument. Mais de nos jours, que sont la plupart des anarchistes ? Où sont-ils ? Les gangsters ? Ils font bien leur boulot ou pas. Si oui, ce sont des fonctionnaires. Les artistes ? Sans doute ont-ils le souci de ménager leur liberté, enfin juste ce qu'il faut, mais ils sont — nous sommes — des bourgeois. C'est pourquoi, le film sur les anarchistes, pour moi, passe à travers la reconstitution d'une époque.

Cahiers Le film traiterait donc de l'anarchisme à la « Belle Epoque »...

Jessua Oui. Et ce fut aussi la belle époque de l'anarchisme. Et cet anarchisme est allé très loin. Jusqu'à la guerre d'Espagne, dernière grande expression, dernière grande réalisation anarchiste. Ce serait d'ailleurs un autre moyen de traiter l'anarchisme : il suffirait d'explorer à fond un épisode, même très ténu de la guerre d'Espagne. Seulement là, on se ferait agonir par toute la presse.

Cahiers Oui : le conformisme de gauche a donné naissance à une nouvelle race de bien pensants...

Jessua Et il y a le conformisme de droite. Et du centre... avec Lecanuet.

Cahiers Seulement celui de droite est mort. Et celui du centre se présente effectivement comme un conformisme. Ce n'est pas dangereux. C'est même honnête.

Jessua Ce qui est terrible, c'est de penser que les pires ennemis des anarchistes, pendant la guerre d'Espagne, c'étaient les communistes.

Cahiers George Orwell, qui faisait partie du POUM a vu pas mal de choses là-dessus. Par la suite, il devait écrire « 1984 »...

Jessua C'a été épouvantable, ils se sont fait liquider, étriper, notamment à Barcelone. Les anarchistes avaient supprimé les patrons et les entreprises se géraient elles-mêmes. Les communistes ont été jusqu'à réinstaller les patrons. Tout valait mieux que les anarchistes. Ils se faisaient traiter d'idéalistes, d'utopistes... Ils avaient pourtant, au moins, la sagesse d'avoir un point de vue empirique sur la politique. Ils disaient : on va bien voir ce que ça va donner... (Propos recueillis au magnétophone par Michel Delahaye.)

Un film en trois, trois films en un

par Pierre Dubœuf : "La Barrière", de Jerzy Skolimowski, au festival de Bergame 1966



Tadeusz Lomnicki et Joanna Szczerbic dans « Bariera ».

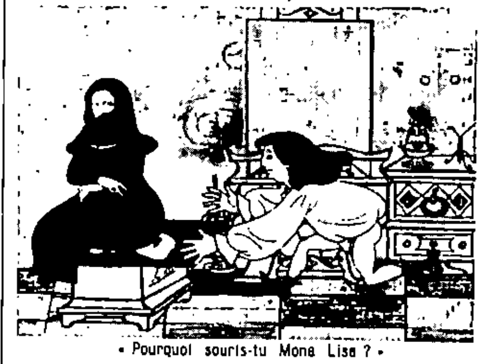
Le festival de Bergame présentait cette année 7 longs métrages et 30 courts métrages.

« Francesco d'Assisi » de Liliana Cavani illustre d'une façon tout à fait extérieure et sans aucun lyrisme la vie de Saint François D'Assise. Dans la seconde partie du film, une jeune fille qui semble sortie d'une fresque de Piero Della Francesca fait une brève apparition.

Le film du Hongrois Agoston Kollanyi, « Eternelle renaissance », qui montre toutes sortes d'accouplements chez les animaux est une source d'émerveillement presque continue.

« Lundi ou mardi », du Yougoslave Vatroslav Mimica, essaye de résumer en 80 minutes la journée d'un habitant de Zagreb. Il nous donne à voir non seulement les gestes quotidiens du héros mais aussi ses désirs, ses rêves et les souvenirs qui viennent déranger son présent. Ce qui est réel est filmé en noir et blanc. Ce qui est imaginaire est filmé en couleurs avec des recherches de décors non réalistes. Vatroslav Mimica dit dans ses interviews qu'il veut restituer la totalité du psychisme humain, mais son entreprise apparait plutôt comme un prétexte pour donner libre cours à son goût pour les décorations naïves et les couleurs fraiches qui sont habituellement le privilège des films d'animation.

Les personnages du film russe « Une vie longue et heureuse » sourient presque continuellement. C'est très étrange. Dans « Bloudéni » (« Sur une fausse route »), Jan Curik et Antonin Masa ont pris pour thème la crise d'une famille tchèque. Mais la psychologie des personnages est si simplifiée que le film perd toute force de persuasion. A la fin les membres de la famille se réconcilient et le père donne une bourrade amicale à son fils. La morale devient, si tièdement vécue, pernicieuse.
Le film de Claude Lelouch « Les Grands Moments » représentait la France.
Le court métrage de Valérian Borowczyk « Rosalie » raconte l'histoire d'une gouvernante séduite et abandonnée qui mit au monde deux enfants et les enterra dans le jardin de ses maîtres. Debout devant un mur blanc, Rosalie raconte prosaïquement les faits : sa diction est si insupportable que le film est une longue dissonance d'où naît, dans l'abjection, une forme secrète et diffuse de lyrisme.
Le grand prix a été décerné à « La Barrière » film polonais de Jerzy Skolimowski. Il est plus simple, pour parler de ce film, d'évoquer aussi « Prima della rivoluzione » et « Pierrot le fou ». Les trois films incarnent avec une telle plénitude l'idée que nous nous faisons du cinéma d'aujourd'hui qu'il semble qu'une parenté doive nécessairement exister entre les interprétations diver-


« Pourquoi souris-tu Mona Lisa ? »

ses qu'ils donnent du monde où nous vivons. Un premier regard permet de déterminer au moins un point où leurs vues se recoupent : il est difficile de vivre dans la société d'aujourd'hui. Et même, chez Bertolucci comme chez Godard ou Skolimowski c'est, plus que des considérations métaphysiques, le manque engendré par cet état insatisfaisant de la société qui semble conditionner le style d'une façon décisive. Ce manque trouve, lorsqu'il est à son paroxysme, un prolongement plastique dans diverses formes de lyrisme qu'il est dans notre propos de définir. Peut-être est-ce en effet envisager les trois films dans le sens de leur modernité que de tenter leur description à partir de ces perspectives thématiques — rapport de l'individu à la société — et stylistiques — formes diverses de lyrisme — qui leur sont communes.
Le rapprochement des trois œuvres paraîtra moins arbitraire si l'on prend garde aux liens particuliers qui unissent dans chacune d'elles l'auteur et le personnage principal. Sans doute Godard n'est-il pas Ferdinand et Bertolucci et Skolimowski n'ont-ils pas tout à fait vécu ce que vivent Fabrizio et le héros de « La Barrière ». Mais ils prêtent à leurs héros une part d'eux-mêmes dont la mesure paraîtra plus sensiblement si l'on compare ces trois films à des œuvres comme « La Proie pour l'ombre » ou « Désirs humains ». Car si l'on peut parler, à propos de Lang et d'Astruc, d'une « école du regard », tant est sensible la distance qui les sépare des conflits qu'ils représentent, l'école de Bertolucci, de Godard et de Skolimowski serait plutôt quant à elle celle de l'autobiographie et du journal si l'on veut bien faire moins par là allusion à une identité de fait entre ce qu'ils racontent et ce qu'ils ont vécu qu'à un ton de leurs films où le choix qu'ils font de privilégier nettement l'un de leurs personnages par rapport aux autres a sa part de responsabilité.
C'est peut-être en effet le rôle démesuré joué par un seul personnage dans la construction de leurs films qui sépare le plus radicalement Bertolucci, Godard et Skolimowski des œuvres plus classiques d'un Lang ou d'un Mizoguchi, car chez ces derniers la signification naissait plutôt à l'intersection de plusieurs personnages et de leurs conflits et selon un mode dialectique, tandis que dans « Prima della rivoluzione », « Pierrot le fou » et « La Barrière », le sens de l'œuvre est sans ambiguïté celui que lui donne son plus que jamais exemplaire héros par ses actes et par ses déclarations verbales. Cette évolution vers une réduction à un sujet unique est telle que le film ne tend plus qu'à restituer la vision subjective du personnage qui est en son centre et lorsqu'un personnage secondaire se substitue momentanément à lui sur l'écran, il ne développe pas des conceptions opposées aux siennes, ce qui introduirait l'amorce d'une critique et rendrait possible un élargissement dialectique du sens du film, mais il reprend au contraire à son propre compte les thèmes et la vision du personnage central. Ainsi, lorsque dans « La Barrière » la vieille femme quitte son seau et sa serpillière pour chanter, elle ne nous expose pas ses problèmes de femme de ménage mais bien une his-


« Francesco d'Assisi. »

toire de cravate qui thématise en fait une des hantises majeures du héros : l'embourgeoisement. Et Raymond Devos, lors de son intervention dans « Pierrot le fou », parle de l'amour en des termes tragiques et dérisoires qui sont en accord avec les sentiments que Ferdinand est en train de vivre au moment où il le rencontre : il n'est en définitive qu'une autre image de Pierrot. Dans « Prima della rivoluzione », on pourrait croire que l'intervention de Puck et son adieu aux arbres et au fleuve introduisent à l'inverse une critique des conceptions de Fabrizio et amorcent un élargissement du sens de l'œuvre puisque cet épisode prend place en dépit de Fabrizio lui-même et à la suite d'une altercation entre lui et Puck. Mais Fabrizio dit à la fin : ce que vient de dire Puck, il l'a dit pour moi aussi. Et il récupère ainsi le sens de cette séquence qui cesse d'avoir une fonction critique et vient seulement compléter la peinture du paysage mental de Fabrizio. En un sens, Fabrizio assume à lui tout seul toutes les contradictions du film et si le film a parfois des allures dialectiques, par où il diffère un peu de « La Barrière » et de « Pierrot le fou », c'est seulement dans la mesure où il reflète fidèlement les structures de pensée de son héros, et par là il se rapproche des deux films de Godard et Skolimowski.
Il existe en fait dans les trois films une corrélation étroite entre les modes de pensée du héros et les partis pris esthétiques que l'œuvre manifeste. On s'en rendra aisément compte en considérant quels prolongements trouve dans la construction de chaque film le choix qu'y fait son personnage principal de

son rapport avec la société. Si en effet Ferdinand et le héros de « La Barrière » consomment jusqu'à la rupture le différend qui les oppose à la société, Pierrot quittant Paris, ses salons et les liens sacrés du mariage pour une randonnée irréelle au sein de la nature, et le héros de Skolimowski sa turne d'étudiant à la solde de l'Etat pour la solitude d'une nuit de la Semaine Sainte, Fabrizio, quant à lui, même s'il est amené à remettre en question sa famille et le milieu où il vit, ne songe à aucun moment à les quitter. Les deux héros de Godard et Skolimowski sont perdus, abandonnés et livrés à eux-mêmes alors que celui de Bertolucci se débat dans des liens qu'il n'a ni la volonté d'accepter ni la force de rompre, mais qui le soutiennent, et « Prima della rivoluzione » naît et se structure à la faveur de ce déchirement alors que



Adriana Asti dans « Avant la révolution ».

« Pierrot le fou » et « La Barrière » sont plutôt bâties sur un vide et une absence.

L'utilisation différente qu'ils font du décor est peut-être la forme la plus immédiatement visible que prend cette incompatibilité entre Bertolucci d'une part, Godard et Skolimowski de l'autre. La ville et le décor naturel où se déroulent respectivement « La Barrière » et « Pierrot le fou » ne sont pas en effet l'objet d'une caractérisation bien précise mais sont au contraire envisagés comme ville et nature en général. Skolimowski va jusqu'à schématiser délibérément le carrefour de deux rues par le truchement d'un décor de théâtre et représente symboliquement les passants par des personnages anonymes qui trottent inlassablement et mécaniquement. Godard, de son côté, ne retient du paysage méditerranéen que ses composantes élémentaires, ciel, terre et mer en face desquels l'homme se sent perdu et dépaysé. L'un comme l'autre, ils déshumanisent et rendent abstrait le décor où ils jettent leurs personnages, comme si l'éventualité d'un dialogue entre le monde où il vit et lui n'était à aucun moment envisagée. Bertolucci au contraire caractérise minutieusement le lieu géographique de Parme où il situe son histoire et prend le temps de décrire, avec une délectation toute proustienne, d'abord la ville dans sa figuration générale puis plus précisément es rues, les colonnades, les campaniles et surtout les grandes maisons bourgeoises qui apparaissent de temps à autre, perdues au milieu d'immenses domaines, au bout de leurs allées rectilignes.

A la différence de Ferdinand et du héros de « La Barrière », Fabrizio est ainsi mis en présence d'un décor qui lui est familier et avec lequel il est d'autant plus porté à dialoguer que ces maisons, ces rues et ces clochers sont les symboles d'un passé bourgeois dont il est plus ou moins consciemment solidaire. L'utilisation du décor n'est pas seule toutefois à témoigner des liens qui rattachent Fabrizio aux valeurs du passé. Plus intrinsèquement, la construction même du récit de Bertolucci se fait en quelque sorte l'écho du relatif conservatisme de son héros. Alors que les structures psychologiques sont purement et simplement abolies chez Godard et Skolimowski, elles survivent chez Bertolucci où elles sont certes transfigurées par le degré de finesse et l'acuité où il les porte mais où elles attestent des vertus classiques étrangères à « Pierrot le fou » et « La Barrière ». Même si en effet la répartition des séquences obéit dans « Prima della rivoluzione » à des nécessités plus plastiques et poétiques que dramatiques, la liberté qui anime leur agencement n'est pas si grande qu'elle détruise tout lien logique dans le déroulement de l'histoire et le comportement des personnages. Il est tout à fait possible, par exemple, de reconstituer une histoire des rapports de Fabrizio et de Clélia à partir des éléments épars et volontairement dissociés que Bertolucci met à notre disposition. Les motivations, très stendhaliennes, de l'amour-propre et de l'estime de soi permettent d'expliquer en partie les heurts et le cheminement difficile de ces rapports ; de même, le sentiment de culpabilité qu'éprouve par exemple Fabrizio à l'égard de son ami au début du film est psychologiquement explicable si l'on tient compte du caractère élevé des exigences morales de Fabrizio. La complexité et l'exigence presque aristocratique qui les animent situent certes ces structures bien au-delà du « drame psychologique » qui achoppe en général par simplisme, mais elles n'en trouvent pas moins leur force dans un tissu de raisons qu'il n'est pas impossible d'inventorier.

De ce côté psychologique de l'art de Bertolucci, on trouvera peut-être une marque plus évidente dans la précision et la rapidité avec lesquelles il parvient à camper ses personnages secondaires. A travers deux ou trois gestes ou expressions judicieusement choisis, il définit non seulement un caractère mais presque un mode de vie et les secrets qui se cachent derrière un visage. Bien au-delà du cinéma, il faut remonter au



« Avant la révolution. »

XIVe siècle et à un peintre flamand comme Hans Memling pour retrouver une telle subtilité dans l'analyse psychologique allant de pair avec une si grande économie dans les moyens. Dans ses portraits, Memling rejoint l'essence même du caractère de son modèle à travers une seule de ses expressions et la teinte légère d'ironie qu'il surajoute invariablement à cette expression et qui est comme sa marque personnelle, jointe à une description fidèle et stimulante pour l'imagination des habitudes vestimentaires de l'époque font que ses petits tableaux suggèrent tout un monde secret plein de douceur, d'équilibre et de sécurité dont on est amené à penser qu'il était celui des notables de l'époque. Cela, Bertolucci parvient à le suggérer dans, par exemple, ce plan très bref de « Prima della rivoluzione » où la grand-mère et le jeune frère de Fabrizio échangent des regards de connivence et s'adressent un ou deux signes étranges qui disent une longue et secrète complicité. Il va de soi toutefois que ce n'est pas cet aspect du film de Bertolucci qui l'apparente le plus à « Pierrot le fou » et à « La Barrière ». De la douceur de la vie bourgeoise, Godard et Skolimowski n'ont encore jamais parlé et il semble peu probable qu'ils en parlent jamais. Mais chez Bertolucci, l'évocation du temps heureux qui précède la révolution est inséparable d'un rêve qui se projette dans l'avenir et que peut-être la révolution permettra un jour de réaliser. Ce rêve introduit une contestation et un manque qui substituent à la plénitude du présent un déchirement doulou-

reux entre le passé et l'avenir, et le film de Bertolucci trouve dans ce déchirement la source de son lyrisme qui l'apparente plus explicitement aux deux films de Skolimowski et de Godard.
Dans sa construction la plus extérieure, « Prima della rivoluzione » manifeste une insoumission à l'égard des nécessités du drame qui témoigne déjà du désordre introduit par la démarche passionnée de Fabrizio dans le sage réseau des liens qui le rattachent au passé. Bertolucci néglige la continuité de l'action et ne semble se soucier que d'une exposition claire des contradictions de son héros et d'une répartition équilibrée de ce qu'on pourrait appeler les régions prosaïques et les points de lyrisme de son film. De plus, les régions prosaïques elles-mêmes sont transfigurées par le lyrisme latent et implicite qui entre dans la quête idéaliste de Fabrizio. La simple présence du héros de Bertolucci, la passion qu'il met dans la recherche de lui-même et des autres et le souffle irrationnel qui l'accompagne, ses allées et venues incessantes, les réactions qu'il suscite dans son entourage et le pouvoir de contestation dont il use sans cesse sont en effet les multiples raisons d'une tension qui éprouve presque continuellement la solidité des structures psychologiques et dramatiques du film.
Lorsque le manque éprouvé par les personnages devient trop grand, cette tension se mue en chant et donne lieu à quelques instants de lyrisme. Alors les structures psychologiques se font moins contraignantes et une forme incantatoire de comportement vient les remplacer. Le passage de l'ordre psychologique à l'ordre lyrique est sensible lorsque par exemple Puck, après son altercation avec Fabrizio, fait quelques pas en avant, soutenu par Clélia. Il fait un ou deux pas de trop et finit par redresser la tête d'une façon inattendue: la musique vient alors en contrepoint justifier l'arbitraire de ces gestes transitoires et la scène verse dans un autre monde où le fait que Puck parle tout seul et répète les mêmes mots et les mêmes gestes n'a rien de choquant. Il entre pourtant assez d'arbitraire dans ce chant d'adieu, et on en trouvera un signe dans le fait que Bertolucci, pour ramener le film à son cours normal, est obligé de clore la séquence par un plan fixe et une voix off de transition. Mais il reste que le lyrisme ne s'y affranchit pas comme chez Skolimowski de toute vraisemblance et qu'il garde des traces de psychologie. Ainsi, les proférations


Adriana Asti et Francesco Barilli.

de Puck ne font-elles que visualiser et expliciter des sentiments et des pensées qui sont facilement explicables et plutôt que par une rupture délibérée, c'est par un glissement insensible vers l'arbitraire que le lyrisme prend place dans la composition générale du film. De même, avant et après la scène que nous venons d'évoquer, les chutes de vélo de l'ami de Fabrizio et les embrassades du mariage final sont, dans leur répétition même, psychologiquement justifiables. Simplement, Bertolucci précipite légèrement leur rythme et souligne cette accélération avec de la musique, et c'est par des moyens très discrets qu'il donne ainsi à l'événement une dimension pathétique et incantatoire.
Le différend qui oppose Fabrizio à son milieu et à sa famille est complexe et circonstancié, et il implique de la part du héros de Bertolucci une certaine ouverture. Les refus de Ferdinand et du héros de « La Barrière » sont, à l'inverse, catégoriques. Ils quittent l'un Paris, l'autre sa turne d'étudiant comme sur un coup de tête, et il entre dans le caractère tranché du choix négatif qu'ils font de leur rapport avec la société un peu d'enfance. On trouvera aisément d'autres manifestations de cette enfance dans le comportement ultérieur des deux héros. Leur attitude par exemple vis-à-vis des voitures est caractéristique. Ferdinand jette la sienne dans la mer comme un enfant qui « fait des accidents » avec des dinky toys et le héros de « La Barrière » s'émerveille devant les essuie-glaces d'une Opel Record ou bien entame un duel au sabre avec une voiture en stationnement qui se met toute seule en mouvement et cherche à l'écraser. Les discussions idéologiques qui émaillent « Prima della rivoluzione » sont aussi inconcevables dans « Pierrot le fou » que dans « La Barrière », et il apparait que le monde de Godard et de Skolimowski est semblable à celui que découvre un enfant ou un homme primitif, qu'il se situe en deçà de toute logique et de toute idéologie. Les deux films ne reposent en fait ni l'un ni l'autre comme « Prima della rivoluzione » sur un mode de structuration psychologique. Les gestes de leurs personnages ne sont pas transpercés par des significations psychologiques ou morales : ils sont rendus à leur opacité primitive et leur trajectoire dans l'espace est d'autant plus perceptible. Semblables à des hommes primitifs, les deux héros adoptent en fait des conduites magiques : c'est la seule question ou la seule réponse qu'ils parviennent à formuler en face du monde impénétrable où ils sont jetés. Et ces conduites magiques donnent aux trajets de leurs corps dans l'espace une expressivité qui les identifie à des signes.
Ainsi, chez Godard, lorsque Marianne marche le long de la côte en balançant les bras et en répétant : « Qu'est-ce que je peux faire ? », son comportement a l'homogénéité d'un trait puisqu'elle répète toujours les mêmes paroles et les mêmes gestes et il a la forme d'un arc qui admet en son milieu Ferdinand puisqu'elle suit la côte, s'arrête un moment auprès de lui puis prolonge consciencieusement le trajet accompli d'une longueur égale. Le signe que son corps décrit dans l'espace ne renvoie pas seulement à son ennui même si c'est cet ennui qui sert de prétexte à son élaboration. Le contexte de violences où il prend naissance lui confère d'emblée une signification magique. Il est tentative de langage c'est-à-dire de prise de possession du monde et par là même interrogation sur le sens de la vie. Cette question du sens que Fabrizio posait en termes idéologiques et historiques, Ferdinand tente de lui trouver une réponse plus absolue au sein même de la nature, loin de la société et des hommes. Et Godard donne, à défaut d'une réponse, une forme à la question, c'est-à-dire que sur le fond désordonné et irrationnel du film quelques signes prennent naissance, ébauche d'un langage magique qui est parfois jaillissant et ivre de révolte, comme cette trajectoire de la voiture de Pierrot qui aboutit dans l'écume blanche de la mer.

mais toujours se définit par rapport à l'opacité muette de la nature.
On trouvera dans « La Barrière » une forme plus aboutie de ce mode de structuration. Dans « Pierrot le fou », les signes sont encore perdus dans un contexte naturel envahissant, tels les mots de Ferdinand éparpillés sur les pages blanches de son journal, et le lyrisme ne peut naitre de leur exacerbation car ils ne sont pas assez généralisés. Il prend place dans l'œuvre non par une mutation des structures mais par leur disparition pure et simple : les acteurs et les signes que leurs corps décrivaient dans l'espace s'effacent de l'écran comme si la tentative même d'un dialogue avec le monde n'était plus à envisager et les grands pans de lumière, de ciel ou de verdure subsistent seuls, silencieux et impénétrables. Cette forme magique de langage qui est ébauchée dans « Pierrot le fou » connait dans « La Barrière » un tel



Joanna Szozerbic dans « La Barrière ».

degré d'élaboration que le film de Skolimowski peut paraitre à cet égard exemplaire. Ce n'est pourtant pas la nature et son opacité qui entourent le héros de « La Barrière », mais une ville, c'est-à-dire un ensemble créé par l'homme pour son propre usage et au sein duquel il devrait en théorie ne pas se sentir dépaysé. Mais le héros de Skolimowski, plus encore que Ferdinand, est semblable à un enfant. Le choix qu'il fait du monde qui l'entoure exclut tout sentiment de sécurité et toute accoutumance et, égaré, il adopte un comportement qui évoque à la fois un jeu et un rituel. Il est incapable d'aller d'un point à un autre sans passer par le détour d'une gestuelle compliquée qui est à la fois enfantine parce qu'elle est ludique et pathétique, parce qu'elle exprime son inadaptation au milieu où il vit. Le résultat est que le prétexte anecdotique et le fil d'Ariane qui permettraient de relier la fin du film à son début sont masqués par tout un système de digressions qui constituent en fait le véritable propos de Skolimowski.
Dans la scène où par exemple le jeune étudiant doit récupérer un sabre en échange d'une lettre que son père lui a donnée, la femme assez mûre chez qui il se rend commence par le prendre pour un autre étudiant qu'elle attend pour lui donner du travail. Au lieu de procéder à une rectification immédiate, le héros de Skolimowski joue le jeu et se met au travail, acceptant ainsi le principe d'une digression qui l'éloigne du but de sa visite. Lorsque la femme trouve la lettre et s'aperçoit de sa méprise, elle s'excuse et l'on passe alors non au sabre comme on pourrait le penser mais à une seconde digression : elle enlève une sorte de long tulle qui protégeait de la poussière une série impressionnante de trophées de chasse alignés sur les murs. On en vient ensuite au sabre, mais comme incidemment, puisqu'il sera aussi bien question dans la suite d'un bain, d'une petite fille et d'une chandelle qui n'ont aucun rapport avec lui.
L'art de Skolimowski, tel qu'il se manifeste dans cette petite scène, est un peu celui d'un enlumineur. Tous ses efforts consistent à distraire l'attention du spectateur d'un motif central, ténu et initialement prétexte, au profit de fioritures et d'illustrations recherchées qui lui tiennent en fait plus à cœur et constituent la matière même de son propos. La lenteur du geste et sa plasticité évoquent même la régularité d'un trait et il apparait qu'à la similitude des choix, pathétiques et non-idéologiques, que Godard et Skolimowski ont fait du monde, vient se joindre une similitude des modes de structuration de leurs œuvres, d'ordre pictural et non psychologique. Mais alors que chez Godard, ce mode de structuration s'identifie à une somme de signes bien individualisés et autonomes qui jaillissent de temps à autre dans tout leur éclat sur un fond de violences et de désordres, il est plutôt constitué chez Skolimowski par un trait ininterrompu qui se multiplie à l'occasion, lorsqu'il y a plusieurs personnages sur l'écran, et dont le caractère têtu et régulier évoque quelque équivalence moderne de la calligraphie.
Dans la scène par exemple qui ouvre le film, les étudiants semblent célébrer par une sorte de rituel les contradictions qui les déchirent. Selon le mode subjectif que nous avons évoqué plus haut, les personnages secondaires reprennent à leur compte, comme en chœur, les contradictions du héros, et ensemble ils tentent d'exorciser le manque qui est en eux. Le jeu des boites d'allumettes est ainsi le prétexte d'une cérémonie dont la chute répétée et brutale des corps sur le plancher de la turne, les cris de révolte du person-



Joanna Szozerbic et Jan Nowicki

nage principal et la tension paroxystique qui confère aux gestes leur lenteur et leur plasticité disent assez la gravité et le caractère magique et incantatoire. Ce rituel donne naissance à une vaste composition où les gestes renvoient moins à des motivations et à des sentiments précis qu'ils ne participent par leurs trajets dans l'espace à l'élaboration d'une figure générale qui est toute en courbes expressives et en entrelacs et traduit plastiquement la frustration des personnages en présence. L'enchainement précis des gestes, la forme élaborée de leurs trajectoires et la régularité de leur cheminement dans l'espace font que la signification initiale de la scène, celle d'un jeu qui permettrait de désigner l'un des étudiants pour emporter le cochonnet tirelire, s'efface au profit de sinuosités qui appartiennent à une forme magique de langage et constituent, en l'absence de toute trame anecdotique solide, le mode de structuration du film le plus effectif.
Dans un tel contexte, le lyrisme prend place non certes comme dans « Pierrot le fou », puisque aucun décor naturel ne peut venir se substituer aux émotions des personnages et leur donner un prolongement pathétique, mais plutôt comme chez Bertolucci c'est-à-dire à la faveur d'un éclatement du mode de structuration général de l'œuvre. Dans « Prima della rivoluzione », les structures psychologiques s'infléchissent légèrement et laissent ainsi la voie libre à une forme incantatoire et plus arbitraire de comportement. Dans « La Barrière » où la structure générale est déjà constituée par une forme magique de langage, c'est par une rupture encore plus délibérée avec la raison que le lyrisme peut assumer les moments de paroxysme du film. Cette rupture prend une forme en quelque sorte régressive lorsque les « anciens » ou la vieille femme se mettent à chanter.

Leur intervention, en éclats, dure, violente, est plus irrationnelle dans son jaillissement viscéral que le contexte magique où elle se manifeste. Elle exacerbe d'abord la structure du film dans le sens de sa plasticité : c'est le pas de danse esquissé par les anciens avant d'entamer leur chant guerrier ou bien ce plan en contre-plongée où l'on voit derrière la tête de la vieille femme un ventilateur en forme d'hélice tandis qu'une sorte de foulard s'envole de son visage et découvre ses traits ravinés. Puis ces prémices plastiques disparaissent complètement et les énergies que le comportement contracté des personnages avait jusque-là contenues s'écoulent librement dans la violence du chant. A côté de cette forme primitive de lyrisme, il existe aussi des figurations plus élaborées et plus abstraites qui assument d'autres moments incantatoires du film. Ainsi, lorsque les deux héros se retrouvent seuls dans la nuit, accroupis près d'un brasier et viennent d'allumer leurs cigarettes dans le feu, des voitures se mettent à défiler en silence à côté d'eux et elles allument bientôt leurs phares quand elles sont juste à leur hauteur, comme pour célébrer par une sorte de code secret le hasard qui les a réunis. Ces signaux, parce qu'ils sont mystérieux et codifiés, s'inscrivent harmonieusement dans le contexte magique du film et le moment de lyrisme qu'ils constituent prend la forme d'un signe dont la plasticité est sans équivoque. De même, lorsque plus loin le héros se promène avec une clé qui tinte longuement comme dans un conte de fées, il entre dans une serre, mord dans une fleur de lilas et finit par s'étendre avec un mouvement de rage dans ce qui peut être un tas de neige ou un amas de pétales de fleurs et les plans se succèdent alors selon une nécessité plus abstraite qu'anecdotique car seules les soutiennent la plasticité qui leur est propre et la lenteur extrême des gestes qu'ils représentent. Leur discontinuité introduit une sorte de brèche dans la figure générale du film, mais le pouvoir incantatoire élevé qui résulte de leur extrême plasticité parvient aisément à la masquer.
Ces développements sont au cœur du film dans ce qu'il a de plus pathétique et peut-être peut-on ainsi dire de « La Barrière » qu'il est exemplaire d'un cinéma poétique — poétique, si l'on entend par là un cinéma qui décrit des comportements en forme de conduites magiques et trouve dans une forme abstraite de lyrisme son accomplissement. « Prima della rivoluzione », plus proche quant à lui du classicisme que « Pierrot le fou » ou « La Barrière », illustrerait une forme de cinéma romanesque — poétique où le lyrisme s'affranchit certes des structures psychologiques traditionnelles mais ne cesse néanmoins de se définir par rapport à elles. — Pierre DUBŒUF.

Rencontre avec Miklos Jancso par Louis Marcorelles et Laszlo Szabo



Miklos Jancso

Cahiers Vous avez tourné à ce jour quatre longs métrages. A quelle époque avez-vous réalisé le premier, « Les Cloches sont parties pour Rome » ?
Miklos Jancso En 1958. Je pense que c'était un très mauvais film. Je ne l'ai pas vu depuis. C'était un film symbolique, et je ne pense pas que l'on puisse s'exprimer symboliquement au cinéma. D'autre part, il y eut beaucoup d'interventions extérieures pendant le tournage et je dus modifier le film à plusieurs reprises. Depuis, j'ai appris deux choses : qu'il ne faut jamais mentir et qu'il ne faut pas laisser quelqu'un faire le film à votre place. Mieux vaut ne pas tourner.
Cahiers Votre deuxième film, « Cantata », l'avez-vous fait librement ?
Jancso Je l'ai fait en 1962, d'après le livre d'un écrivain hongrois très intéressant : Jozsef Lengyel. Mais le film est tout à fait différent. Lengyel est un vieux communiste de 70 ans qui a passé vingt ans dans une prison en Union Soviétique. Le titre original, « Lier et délier », signifie qu'il faut se libérer de l'emprise du passé.
Cahiers Vous avez déclaré qu'il avait été beaucoup plus facile pour vous de faire « Les Sans-espoir » que « Cantata ». Pourquoi ?
Jancso « Cantata » parle de questions actuelles d'une façon directe. J'estime plus difficile et surtout plus délicat de se pencher sur ce genre de problèmes que de faire un film comme « Les Sans-espoir ».

Cahiers Dans « Cantata » j'ai aimé la partie qui traitait de la vie actuelle à Budapest, et beaucoup moins celle où le jeune médecin retourne à la campagne et évoque son passé. Il semble alors que vous n'êtes pas allé assez loin dans l'analyse des vrais problèmes Peut-être ne le pouviez-vous pas...

Jancso Je ne sais pas si ces contraintes venaient de l'extérieur ou de moi. Sans doute des deux. La difficulté vient de ce que, dans les pays de l'Est, on a souvent trop tendance à poser les questions de manière très formelle, ainsi dans le dernier film de Skolimowski : « La Barrière ». Pourtant, nulle part plus qu'en Pologne il serait important de regarder les choses bien en face et de poser les questions directement et simplement. Souvent, surtout dans mes courts métrages, ce formalisme m'a nui.

Cahiers C'est l'impression que m'a donnée « Cantata ». Quand le sujet devient un peu trop délicat, vous essayez de contourner en vous réfugiant derrière un certain formalisme, des problèmes que Gaal trois ans plus tard affrontera bien en face.

Jancso Gaal est de la jeune génération du cinéma hongrois, de ceux qui ont grandi avec le cinéma. Ils ont ça, si on peut dire, dans le sang. Ils ont beaucoup voyagé et beaucoup vu durant leurs études. Notre génération au contraire avait été coupée du monde depuis 1939.

Cahiers Vous avez 45 ans, vous appartenez donc à la génération dite moyenne. Comment êtes-vous venu au cinéma ?

Jancso Pour répondre à cette question, il faut connaître l'histoire de ma génération. Pendant la guerre ma génération faisait partie de l'opposition. Pas une opposition armée, mais une opposition intellectuelle. Les jeunes écrivains cherchaient l'appui de la classe paysanne. Au lieu de suivre les critères de « L'Unité Nationale » chère au régime Horthy, ils essayaient de s'intéresser aux problèmes réels du peuple. J'étais ethnographe, ce qui signifiait alors la même chose que d'être écrivain populaire. Après 1945 nous nous sommes trouvés à l'origine des Collèges Populaires. Ces Collèges Populaires réunissaient les enfants des paysans et des ouvriers pour les élever dans un esprit européen et en faire les intellectuels de l'avenir. Nous avons d'ailleurs eu beaucoup de relations avec les Français à cette époque. Nous étions, Andras Kovacs et moi, à la tête d'un collège qui avait réuni les futurs acteurs, dramaturges, metteurs en scène de théâtre et de cinéma. Kovacs en était le directeur, et Imre Feher, metteur en scène de « Un amour du dimanche », le secrétaire. C'était de 1946 à 1949. Au départ je voulais devenir metteur en scène de théâtre, et je ne pourrais pas vous dire exactement pourquoi je suis venu au cinéma.

Cahiers Pouvez-vous nous parler de la dernière génération du cinéma hongrois, Gaal, Szabo, Kardos et Rozsa, etc. ?

Jancso Les jeunes cinéastes hongrois, je les connais tous et je les aime, sans exception. Ce que je n'aime pas, ce sont les gens qui ont des tendances conformistes, et cela, surtout chez nous, car nous avons tout ce qu'il faut pour n'être pas conformistes. L'Etat nous paye, nous n'avons pas de soucis matériels. L'important, comme je l'ai dit plus haut, c'est d'avoir le courage de regarder les choses en face sans essayer de les cacher ou de les éviter. Et de poser les questions le plus directement possible, afin qu'il n'y ait pas de malentendu.

Cahiers Comment vous est venue l'idée de faire un film historique ?



« Les Sans-espoir »

Jancso La raison directe pour laquelle j'ai entrepris ce film est la suivante. Nous regrettions, Gaal et moi, que les films historiques entrepris par d'autres membres de notre groupe fussent toujours assez médiocres, notamment les adaptations des romans de Jokai (1). Un jour Nemeskürti, critique hongrois et conseiller artistique de notre groupe, nous a dit d'en faire nous-mêmes à notre façon. C'est comme ça que j'ai fait « Les Sans-espoir ». D'autre part je connaissais bien Zsigmond Moricz (2) qui avait écrit la légende de Sandor Rozsa juste avant la dernière guerre et en avait fait un héros populaire. J'aimais beaucoup ce personnage et je pensais que ce ne serait pas mal d'en faire un film. Mais tout d'un coup, au moment de le tourner, j'ai trouvé le personnage démodé. On a vu tellement de films racontant l'histoire de héros populaires ! A commencer par « Viva Villa » et tous les films soviétiques du genre. Sans parler de la littérature... Quand Moricz avait écrit son récit, il était d'actualité puisqu'il l'avait dirigé contre le régime de Miklos Horthy, lequel était basé sur L'Unité Nationale. Sandor Rozsa s'était placé contre ces « intérêts nationaux » pour servir le peuple. Nous avons donc décidé, avec mon scénariste, Gyula Hernady, que notre film serait différent.

Quant à l'époque à laquelle se situe notre récit, je la connaissais parfaitement après mes études d'ethnographie. La Révolution de 1848 écrasée, les Autrichiens assurèrent leur pouvoir sur des bases économiques. Ils introduisirent « une nouvelle civilisation », « réglèrent les fleuves », labourèrent les marécages. Le commerce devint plus important. Tout cela avait été commencé avant 1848, mais ce sont les Autrichiens qui le terminèrent. Ce fut la fin du monde des « gardiens de troupeaux ». Jusqu'à cette époque, les partisans pouvaient se cacher dans les marécages : ils disparurent de cette terre devenue fertile et que l'on distribua aux paysans. Il y en avait qui en recevaient plus, d'autres moins. Petit à petit la classe paysanne cessa d'être homogène. Les « sans-espoir » (szegénylagények) n'ont plus alors retrouvé auprès des paysans la compréhension qui leur était jadis accordée. Ils étaient certes des guerriers mais aussi des voleurs de bétail. Normalement ils gardaient les troupeaux, mais pour leurs propriétaires un cheval ou une vache de plus ou de moins ça ne comptait pas, il y en avait tellement. En principe ils ne volaient que les riches et aidaient les pauvres (par exemple en déchirant leurs feuilles d'impôts). Quand la Révolution de 1848 éclata, ils s'enrôlèrent tous sous le commandement de leur chef Sandor Rozsa pour se battre avec le peuple hongrois aux côtés de Kossuth. Après l'écrasement de Kossuth ils se battirent en partisans en se cachant dans les marécages. Mais plus tard, quand François-Joseph devint « roi » de Hongrie et que les Autrichiens se mi-



« Cantate » de Miklos Jancso.

rent à « civiliser » le pays, leur situation devint intenable. Kossuth vivait en exil et le peuple attendait toujours son retour. C'était déjà de la légende. Mais une légende encore très vivante parmi le peuple. Comme les « sans-espoir » étaient les derniers représentants, eux aussi légendaires, de Kossuth et de cette révolution. Il fallait tuer cette légende et le comte Raday promit de s'en charger. Le film raconte les travaux de Raday.
J'avais étudié tout cela dans ma jeunesse. Il fallait seulement se renseigner sur quelques détails importants. C'est ce que nous avons fait avec Hernady et divers collaborateurs (j'avais même des conseillers militaires). Nous sommes allés dans les musées. Nous avons retrouvé les costumes de l'époque, des menottes, des fusils, etc. Et des documents écrits et parlés.
Je voulais montrer, entre parenthèses, la Hongrie de n'importe quelle époque face à son histoire. C'est bien simple, le Hongrois ne voit que la gloire, les trois couleurs, l'hymne national. Et il s'y complaît. L'époque où se déroule mon film en offre un bon exemple. Même aujourd'hui le Hongrois voit encore tout cela comme on le lui avait appris sous le régime de Horthy : l'unité nationale, la gloire, les trois couleurs, etc. Dieu sait pourtant que dans l'histoire de la Hongrie il y a des choses très peu glorieuses, pour parler gentiment. Nemeskürti vient justement d'écrire un roman sur la bataille de Mohacs, une très lourde défaite infligée aux Hongrois par les Turcs. C'est un livre terrible à lire. Je suis hostile à toutes ces glorifications, je trouve qu'on doit regarder la vérité en face, même quand elle est douloureuse. C'est la seule façon de sortir des crises morales, des impasses, même économiques. Le mensonge finalement, avec les meilleures intentions du monde, n'apporte que des ennuis.
D'ailleurs je ne suis pas le seul à avoir ces opinions. Gaal, Kovacs, Dosai (3) et d'autres les partagent.

Cahiers Un jour, vous avez dit qu'il était facile de faire des films comme « Les Sans-espoir ». Etait-ce une boutade ?
Jancso Comment dire ? Moi, je trouve que c'est vraiment très facile. Il n'y a qu'à inventer l'histoire et ensuite ça roule tout seul. Enfermer les hommes dans un espace étroit, faire marcher des types habillés en noir sur un fond blanc, c'est facile, et tout le monde trouve ça très artistique. Il est plus difficile, bien plus difficile, de faire des films comme Godard en fait. Trouver son chemin et prendre parti dans la vie quotidienne, voilà qui est beaucoup plus difficile que de montrer un condamné à mort obligé de trouver parmi ses camarades quelqu'un qui a tué plus de types que lui, pour sauver sa peau. Ce sont là ficelles bien connues de la dramaturgie. En un mot, c'est le genre de sujet très spectaculaire que le public aime bien voir. Quand je fais un film, je le fais parce qu'il y a une idée qui me pousse à le faire. Chez Godard c'est tout à fait différent. Ce qui se passe dans la vie pendant qu'il tourne, influence son travail. Je pourrais le comparer à un émetteur-récepteur : il reflète et en même temps il est sensible à tout ce qui se passe au même moment.
Cahiers En septembre 66 à Budapest, Tamas Banovics, spécialiste des films de danse, m'a raconté qu'il a collaboré aux « Sans-espoir » comme décorateur. Quelle a été sa participation réelle ?
Jancso Banovics avait toujours fait les décors de ses films tout seul. C'était la première fois qu'il travaillait pour quelqu'un d'autre. Je l'aime beaucoup. Il a de bonnes idées, connait bien les beaux-arts, et il est fou. Quand nous préparons un film, nous allons d'abord sur les lieux de tournage et après nous écrivons le scénario. En ce moment je travaille à une coproduction avec les Soviétiques. Avant de commencer quoi que ce soit, nous avons fait les repérages. Nous connaissons l'histoire à peu près mais les paysages nous influencent énormément. Pour « Les Sans-espoir » nous savions d'avance que l'histoire se déroulerait dans une plaine. Quand on est enfermé dans une prison ou dans une forteresse ou dans les montagnes, on a vraiment l'impression d'être un prisonnier. Mais quand la prison est la plaine, la « puszta » où l'on croit qu'il suffit de courir un peu pour être libre, cela donne un certain ton à l'histoire. Il nous fallait donc trouver la bonne plaine. Nous avons préparé une ébauche du décor et à partir de là nous avons écrit le scénario. C'est à ce moment que Banovics est entré en jeu. Il nous a apporté beaucoup d'idées. Il avait étudié l'architecture de l'époque, notamment en ce qui concerne la prison et la forteresse, ainsi que l'architecture paysanne.
Cahiers Avez-vous souvent employé le son direct ?
Jancso Je ne peux pas utiliser le son direct pour plusieurs raisons. Tout d'abord nous n'avons pas encore les moyens techniques adéquats. Ensuite il



« Les Sans-espoir ».

y a tellement de bruits extérieurs que je ne peux pas me permettre d'enregistrer le bruit d'un avion supersonique dans une histoire du XIXe siècle. Enfin, la raison primordiale est que je dirige mes acteurs à haute voix. Pendant que la caméra tourne je donne sans cesse des instructions. Je leur dis de ne pas se mettre à tel endroit, de marcher plus vite, je les lance devant la caméra. Je corrige le tableau, vous savez, comme les peintres. C'est très drôle d'écouter le son témoin car il y a tout. Pas seulement le dialogue des acteurs et mes ordres, mais encore, bien distincte, la voix de Somlo, mon opérateur, qui dit à un technicien de plonger avec la grue ou de pousser le chariot du travelling. A part cela j'aime chez les acteurs leurs premières expressions. J'aime les cueillir quand ils ne sont pas encore mûrs, quand ils n'ont pas encore trouvé leur personnage. Comme cela ils sont tellement plus frêles, tellement plus humains. D'ailleurs je fais trois prises par plan, d'une part parce que le matériel coûte très cher, d'autre part parce que ce sont toujours les deux premières prises qui sont les meilleures. Dans ce film, nous avons tourné deux plans neuf fois : le pre-



« Les Sans-espoir. »

mier, quand dans la cour les hommes se ruent sur Görbe pour le battre ; le second quand Molnar et Agardy choisissent les chevaux. Eh bien dans les deux cas c'est la première prise qui était la bonne. Il s'est passé un phénomène assez drôle avec les figurants. Au moment où les gendarmes battent Latinovcs dans la cour, il y a une réaction de la foule. Nous avons essayé, avec mon assistant Kézdi-Kovacs de les déplacer lentement.. On a eu beau les faire recommencer plusieurs fois, ça n'a pas marché. J'ai décidé alors de laisser les hommes immobiles et parmi eux j'ai fait marcher deux hommes. Comme ça, c'était parfait.

Cahiers Que pensez-vous du cinéma soviétique contemporain ?

Jancso Il y a un jeune cinéma soviétique qui nous apporte à nous pas mal de choses. Les jeunes cinéastes soviétiques veulent tout d'abord briser les formes académiques. Ils essaient d'inventer quelque chose, des choses que d'autres déjà ont inventées mais qu'eux ne connaissent pas. Ils réinventent donc... Ils ont beaucoup de talent et refusent toutes les formes rigides, académiques. Je voudrais citer ici le nom de cette jolie jeune personne, que j'aime beaucoup, qui s'appelle Chepitko. Des films comme les siens nous permettent d'espérer dans un grand renouveau du cinéma soviétique. (Propos recueillis au magnétophone par Louis Marcorelles et Laszlo Szabo.)

(1) Mot Jokai (1825-1904). Romancier romantique aussi populaire en Hongrie que Victor Hugo en France.
(2) Zsigmond Moricz (1879-1942). Le plus important romancier « réaliste » hongrois.
(3) Istvan Dosai, responsable idéologique et artistique de Hungarofilm.

Sur "Echos du silence"

Récemment interdit par la censure française, « Echoes of Silence » semble provoquer le spectateur non parce que Peter-Emmanuel Goldman montre une fille un peu terne qui se donne au fond d'un atelier à un homme un peu âgé et gras pour gagner un dollar ou bien un garçon qui caresse la poitrine d'un ami ou son héros Miguel écartant une fille avec qui il n'a plus envie de faire l'amour, scènes que l'on pourrait très bien retrouver, avec la complaisance en plus, chez beaucoup de cinéastes new-yorkais, mais parce que, poursuivant les visages obstinément, hésitant souvent de l'un à l'autre, cherchant les moindres traces de mutisme jusque dans des mains crasseuses, des morceaux de miroir saisis, des cheveux en désordre, Goldman repousse les points d'appui habituels, intrigue, déroulement clarifié d'un magma vécu, commentaire en surimpression (seuls des cartons parfois désignent les situations), etc.

L'ordre et le nombre des séquences semblent importer peu, à nous comme à lui : il existe deux copies différentes du film sans qu'on puisse les caractériser autrement que par des variations de durée ou de lumière. Il n'importe guère non plus que les séquences musicales soient répétées, elles sont là pour prolonger un état comme dans les étirements sans fin, pêche au thon ou ascension, chez Rossellini. Chaque chapitre, ou canevas, s'interrompt à force de durer : les regards échangés des trois filles dans une petite chambre n'aboutissent pas et conservent en eux, latent, un drame qui n'éclôt pas. Ces êtres perdus dans New York, rien ne leur arrive. Une fille délaissée berce une pauvre poupée et rien n'est résolu, on observe seulement une infime mutation. Le temps ici n'a pas de compte à rendre au tumulte de la vie quotidienne et le film progresse par amplification, comme une onde lente mais sans retour, non par l'addition des actes ou des événements dont on cherche le parcours exact, mais par l'ajout engluant des solitudes. Pour peu que de nouveaux visages apparaissent, que l'on hante des espaces surprenants — tel le musée — il peut se produire une éphémère métamorphose : Miguel rôdant à travers le musée, tel Nosferatu, est soudain pris dans le cercle de ses proies immobiles. Mais quand plus tard les fantômes se répandront dans les rues de New York, à peine distraits par la lecture véhémente de la Bible, pour quel motif le film arpenterait-il le désert entrevu ? — Jean-Claude BIETTE.

1 

 2

3 

 4

le cahier critique

1 SERGUEI M. EISENSTEIN : La Grève.
2 CHARLES CHAPLIN : La Comtesse de Hong-Kong (Charles Chaplin).
3 JEAN-DANIEL POLLET : Le Horla (Laurent Terzieff)
4 ERIC ROHMER : La Collectionneuse (Denis Berry, Haydée Politoff).

Une œuvre de salut public

LE PERE NOEL A LES YEUX BLEUS. Film français de Jean Eustache. **Scénario :** Jean Eustache. **Images :** Philippe Théaudière. **Musique :** René Coll, César Gattégno. **Son :** Bernard Aubouy, Antoine Bonfanti. **Montage :** Christiane Lack. **Interprétation :** Jean-Pierre Léaud (Daniel), Gérard Zimmerman (Dumas), Henri Martinez (Martinez), René Gilson (Le photographe), Carmen Ripoll (Martine), Michèle Maynard (La fille du banc), Noelle Baleste (La fille du rendez-vous), Maurice Domingo (Maurice), Rosette Mourrut (Rosette), Alain Derboy (Le ramoneur). **Production :** Anouchka films, 1966. **Distribution :** Mac-Mahon Dist. **Durée :** 50 mn.

Une anecdote pittoresque, bien ficelée. Un réalisme de bon ton ; du naturel, de la désinvolture. Narbonne en hiver, la grisaille des villes de province, la nuit ; bref, la poésie. Quelques échecs, un peu de dérisoire. Un lyrisme (léger), une mélancolie (retenue), de la cruauté, de la tendresse. Le tout, étant considéré comme du meilleur goût, a fait l'enchantement des futiles, de tous ceux qui, par naïveté, ou parce qu'ils se croient malins (les distingués dilettantes qui sont revenus de l'art moderne), ne savent aimer Bonnard que contre Picasso, Eustache que contre Godard.

Du côté des esprits sérieux en revanche, de tous ceux qui, au nom de la modernité, voudraient faire prendre leur étroitesse pour de la rigueur, leur bigoterie pour du jansénisme, on a réagi par des haut-le-cœur de dédain. « Le Père Noël » a déplu à ceux-ci de la même façon qu'il plaisait à ceux-là : comme une œuvrette. D'un côté comme de l'autre, le malentendu.

D'abord celui de l'anecdote. Manifestement pourtant le sujet du film est ailleurs — avant et après aussi bien que pendant, à côté, autour autant que dedans. En réalité, « Le Père Noël » est un film sur l'expérience. Sur le matériau de l'expérience : l'accumulation du vécu quotidien, de ses occurrences opaques, d'où parfois émerge, facile à repérer, un semblant d'aventure (pendant un mois on s'est habillé en Père Noël pour gagner de quoi se payer un duffle-coat). Sur le travail de l'expérience : sur l'organisation (par exemple celle du récit), qu'a posteriori un individu impose à ce vécu de telle sorte qu'il lui paraît s'ordonner en unités signifiantes, en articulations logiques. Le moment où certains épisodes du vécu deviennent chapitres de sa leçon. La tentation de ce genre d'entreprises est toujours celle d'une certaine clôture : l'épisode fermé à la fois sur son déroulement et son sens. Mais Eustache a soigneusement évité d'y succomber en s'abstenant de privilégier l'épisode central d'aucun éclairage particulier, soit au niveau même du récit (il n'a pas plus de relief que celui du loto ou celui du réveillon), soit par l'insertion dans la narration d'éléments tyranniquement démonstratifs.

Sans doute le Père Noël apprend-il que les filles (c'est-à-dire finalement le monde), sont moins inabordables qu'il croyait. Mais la leçon est douteuse. De ce savoir, il reste à faire l'épreuve. L'honnêteté d'Eustache c'est de s'être refusé à gonfler trop vite l'anecdote en signe, d'avoir respecté, quitte à voir son entreprise elle-même taxée d'insignifiance et de confusion, les messages obscurs, les significations douteuses, en tant qu'elles lui paraissent modalités essentielles du vécu.

Que penser alors du réalisme d'Eustache ? Pourquoi cette volonté opiniâtre de se tenir aussi près que possible de la vie, de son déroulement lent, de ses contingences quotidiennes ? (le quotidien des conversations, celui des rencontres, celui des lieux, celui des situations dont la plus inattendue entretient encore avec lui de subtiles compromissions — le débonnaire photographe qui semble connaître tout le monde à Narbonne n'ayant rien de l'étranger messager d'aventures). Cette vocation du concret serait-elle l'effet d'une carence imaginative ? Peu importe. Ce qui est sûr, c'est qu'il y a là comme un parti rageur qui fait penser à Flaubert ; cette immersion dans le réel a quelque chose de désespéré, d'héroïque. De là vient sans doute la force prise par certains plans lointains, certains reculs subits de la caméra (le long panoramique sur la ville au premier tiers du film), qui par le même mouvement dont ils désignent le réel avec une clarté sans mystère, semblent par leur insistance même le contester, le refuser. Ce recul n'est pas « poésie », n'a rien à voir avec cette grâce louche d'un regard qui aurait miraculeusement pouvoir de transfigurer le réel. C'est quelque chose comme une humiliation, une légère nausée devant tout ce « déjà-là » (Narbonne, ses barques, son loto, ses filles à aborder, l'argent qu'il faut y gagner, les réveillons qu'il faut y passer). Ce recul, c'est le seul geste de dignité possible, c'est le détachement des défaites orgueilleuses.

Un réalisme de cette sorte ne saurait évidemment éviter l'apparence d'une solidarité avec un certain pathos. Un « minet minable », de minables combines financières, un minable idéal (dont un Martini dégusté en une minable solitude à la terrasse du café des fils à papa représente le minable aboutissement). Présente déjà dans « Les Mauvaises Fréquentations », le premier film d'Eustache, cette complaisance au dérisoire semble bien la plus évidente constante de sa vision. Mais de là à lui attribuer la fonction d'une définition de tonalité, un pas de l'interprétation qui, franchi, constituerait le plus grave malentendu relativement au propos d'Eustache. Pour que l'immersion dans la dérision puisse jouer ce rôle, il faudrait qu'elle soit la clé du film, — l'armure de la clé, comme on dit en musique, — il faudrait qu'Eustache l'ait promue, à la manière de Fellini par exemple, en essentiel d'un message. Il n'en est rien. Film sur la dérision, la complaisance au dérisoire (qui risque d'être qualifié de film dérisoire et complaisant), « Le Père Noël » est un film d'orgueil. Ces minables sont des élus, leurs minables aventures les randonnées homériques de notre temps. Pas un de leurs échecs qui ne comporte, à la façon des grands bides flaubertiens, quelque vertigineuse ambiguïté.

Quant à l'écriture délibérément classique adoptée par Eustache, — mode de narration strictement linéaire, simplicité idéale de caméra, absence totale des signes extérieurs de la modernité, — comment n'y pas reconnaître l'honnêteté foncière d'un artiste qui, ayant d'une certaine façon opté pour une fidélité au monde, prétend ne pas trahir cet engagement par l'intervention manifeste (pornographique, dirait Straub), des gestes encombrants de l'art. Le propos d'Eustache nécessitait sinon une parfaite blancheur d'écriture (état idéal dont on sait la possibilité problématique), du moins quelque chose comme une écriture mine de rien, qui fasse oublier ses signes au profit d'une clarté totale des signifiés. La caméra derrière la vitre, si le personnage est derrière la vitre, dialogue muet s'il ne peut pas entendre ce dialogue. Aller-retour répété d'un travelling sur un personnage hésitant qui avance et recule. Une écriture sinon innocente, du moins justifiée par ce qu'elle veut dire, la moins coupable possible.

« C'est alors, écrit Francis Ponge, qu'enseigner l'art de résister aux paroles devient utile, l'art de les violenter et de les soumettre. Somme toute fonder une rhétorique, ou plutôt apprendre à chacun à fonder sa propre rhétorique, est une œuvre de salut public ». — Sylvie PIERRE.

Les enfants humiliés

STATCHKA (LA GREVE). Film soviétique, muet, en six parties, de Serge Mikhaïlovitch Eisenstein. **Scénario :** V. Pletniev, I. Kravtchounovsky, G. Alexandrov, S.M. Eisenstein. **Images :** Edouard Tissé et V. Khvatov. **Décors :** V. Rakhals. **Musique additionnelle :** 5e et 6e symphonies de Prokofiev. **Assistants :** Alexandrov, Kravtchounovsky, A. Levtchine. **Interprétation :** I. Kouvki (Le militant), Antonov (Un ouvrier), Alexandrov (Un contremaitre), V. Gomorov

(Un autre ouvrier), Maxime Strauch (Le flic), Judith Gliezer, I. Ivanov, B. Yourtsev, V. Yankova. **Production** : Proletkult, 1924. **Distribution** : Pagode. **Durée** : 1 h 20 mn.

Sur un carton du premier film d'Eisenstein, on peut lire cette indication prosaïque : « La chouette ». Puis on voit une chouette immobile qui pose pour la caméra et pourrait sortir d'un traité d'ornithologie si un léger souffle d'air ne lui venait soulever, au niveau du col, quelques plumes. Le personnage ainsi surnommé fait alors une apparition et, pour éviter toute équivoque, il nous donne aussitôt un aperçu du regard oblique qui lui a valu son surnom. Dans ce regard, où la pupille se déplace de gauche à droite avec une lenteur calculée, l'expression de malice est si forcée qu'une lueur inquiétante vient miner le langage si épris de clarté de S.M. Eisenstein. Le désir éperdu de lisibilité, l'exacerbation et l'outrance du mouvement des sourcils et des paupières finissent par trahir les intentions décidément trop didactiques d'Eisenstein : ils débouchent, dans leur difformité, sur quelque chose d'incontrôlable et de totalement irrationnel qui mène le film aux frontières de la folie.

Il est une simplicité de pensée qui est tout aussi démente et malsaine que la complexité et les méandres contre quoi elle réagit. Lorsque Eisenstein passait des heures à écrire « Film sense » et « Film form », on peut se demander si ce travail dérisoire et théorique par lequel il tentait de donner des lois au montage cinématographique n'était pas un dérivatif à quelque penchant enfoui et plutôt scabreux de sa nature. Peut-être avait-il un démon, comme Socrate, ou comme Nietzsche qui, à l'âge de 24 ans, écrivait dans un essai d'autobiographie : « Ce que je crains, ce n'est pas l'effrayant personnage qui se tient derrière mon dos, mais sa voix : et non pas les mots mais le ton inarticulé, inhumain, à faire frémir, de ce personnage. Si encore il parlait comme un être humain ! » A côté des partis pris humanistes qu'il met volontiers en avant dans son œuvre, Eisenstein semble avoir éprouvé une attirance profonde et plutôt sinistre pour les manifestations les plus abjectes et les plus dégénérescentes de l'existence. La plupart de ses films sont alourdis et contrariés dans leur élan révolutionnaire par une gangue sordide où les corps humains sont déjetés et meurtris au milieu des pierres et du métal noirci des villes. Les visages sont plus souvent éperdus et déformés par la colère que souriants ou même apaisés et certes, l'idéaliste dénonce à travers cet étalage de turpitudes et de laideurs l'absence de la pureté, qui est cause de sa démarche. Mais le temps qu'il prend à les mettre en place et l'importance qu'en définitive il leur accorde dans la répartition de ses matériaux finissent bien par trahir certaine duplicité, — et ultime contradiction de moraliste.

Dans une scène de « La Grève », où il décrit les ébats d'une phalange particulièrement huppée de la pègre, Eisenstein s'écarte ainsi de la ligne pourtant rigide de son argumentation et s'abandonne à une singulière rêverie : des individus mal caractérisés qui tiennent à la fois du gangster et du clochard viennent se livrer, non sans quelque provocation, à des exhibitions qui sont, au moins en apparence, totalement dépourvues de « poésie ». Ils se vautrent dans la fange, se poursuivent entre des réservoirs d'eau croupissante où ils tombent de temps à autre, se houspillent, se donnent des coups de pied et blaguent ainsi, au milieu de la pourriture, avec jubilation. Puis, entourés d'un décor minutieusement composé, dont chaque élément semble être issu du dépotoir de la ville, ils miment un « Lever du Roi » qui pourrait constituer à lui seul, par son invention et le délire onirique où il verse, une pièce d'anthologie et un petit poème de la folie. Leur démonstration se termine par l'explosion du dépôt de vodka de la ville, où ils se trouvent : qui est comme l'aboutissement logique de leur mode orgiaque de vivre et figure leur apothéose, dans la fumée et les flammes. Après des pérégrinations aussi scabreuses, où se lit en filigrane comme un désir d'enfance et d'irresponsabilité, les coups de boutoir du didactisme d'Eisenstein pourraient bien apparaître comme des réflexes d'autopunition, issus de ses remords de conscience — ce plan par exemple où l'un des policiers jette un bébé d'une hauteur de 4 ou 5 étages sur le sol cimenté de la fonderie, ou bien la fin du film, avec son parallèle entre les bêtes qu'on égorge et le sol jonché des cadavres des ouvriers. Mais il est plus juste de remarquer que c'est l'engagement politique qui débouche le plus souvent chez Eisenstein sur la poésie — sur cette part moins avouée et plus secrète de lui-même qui trouve parfois un paravent et un alibi dans l'affirmation simpliste d'idéaux révolutionnaires bien délimités et circonscrits. Le ventre énorme du directeur de l'usine métallurgique et son chapeau melon ont bien d'abord une signification morale puisqu'ils font ressortir, par contraste, la maigreur et l'habillement rudimentaire des ouvriers. Mais lorsque Eisenstein nous montre le même personnage assis à un bureau et ne pouvant y déposer son chapeau de la main parce que l'amas de chair qu'il porte devant lui comme un signe distinctif de sa classe le tient à une distance de la table plus grande que la longueur de ses bras, il cède à un goût de la charge et à un amusement enfantin par où il est plus proche du bonhomme Calder, avec son cirque miniature, que de Lénine. Les ouvriers, eux, courent dans l'allée centrale de l'usine et l'on aperçoit de part et d'autre l'alignement de leurs établis abandonnés. Ils rient, dans leur débandade effrénée, comme des écoliers qui font le chahut la veille d'un départ en vacances et quand ils sont parvenus à la hauteur de l'énorme locomotive qui fut l'objet de leurs travaux et de leurs peines, c'est comme sur un gigantesque jouet qu'ils s'élancent, d'un mouvement unanime ; la Grève n'est plus alors que ce par quoi des rapports nouveaux peuvent s'établir entre les hommes et le monde qui les entoure, fenêtre ouverte sur les anticipations du rêve et de la poésie.

Pierre DUBŒUF.

Les comptes de la comtesse

A COUNTESS FROM HONG-KONG (LA COMTESSE DE HONG-KONG). Film anglais en technicolor de Charles Chaplin. **Scénario** : Charles Chaplin. **Images** : Arthur Ibbetson. **Caméraman** : Paul Wilson. **Musique** : Charles Chaplin. **Collaboration musicale** : Lambert Williamson, Eric James. **Décors** : Bob Cartwright. **Costumes** : Rosemary Burrows. **Assistant** : Jack Causey. **Son** : Bill Daniels, Ken Barker. **Montage** : Michael Hopkins. **Générique** : Gordon Shadrick Int. **Interprétation** : Marlon Brando (Ogden Mears), Sophia Loren (Natascha), Sydney Chaplin (Harvey), Tippi Hedren (Martha), Patrick Cargill (Hudson), Margaret Rutherford (Miss Gaulswallow), Michael Medwin (John Felix), Oliver Johnston (Clark), John Paul (Le capitaine), Angela Scoular (La débutante), Bill Nagy (Crawford), Angela Pringle (La baronne), Jenny Bridges (La comtesse), Geraldine Chaplin (La jeune fille du bal), Kevin Manser (Le photographe), Carol Cleveland (L'infirmière), Charles Chaplin (Un vieux steward). **Producteur** : Jerome Epstein. **Production** : Universal film, 1966. **Distribution**: Universal. **Durée** : 1 h 57 mn.

Préambule. L'époque tire son bonheur d'une expression : faillite des idéologies. Rares sont ceux qui échappent à pareil piège. A l'affirmation de naguère répond non pas une négation, ce qui en quelque sorte serait une manière comme une autre de s'assumer, mais une infinité d'hypothèses dont on commence à ressentir le manque d'efficacité. Pour avoir justement contredit les dogmes — politiques ou esthétiques —, on n'a malheureusement pas fait franchir à la pensée une étape supérieure mais, au contraire, on l'a fait régresser. Tout un chacun se complaît à stigmatiser l'inertie de ses contemporains en usant communément du même vocable, société de consom-

mation, comme si la satisfaction des désirs était chose nouvelle et, qui plus est, honteuse. Bref, prendre parti fait peur. Nous vivons un nouveau chapitre d'« Aurélien ». Mais la durée — philosophie ou art, donc superstructure — l'emportera sur l'instant — politique, donc infrastructure.

Sur la Chine. Au large de Hong-Kong, un navire américain jette l'ancre. L'ami d'un ambassadeur ouvre un hublot, et, à la jumelle, aperçoit enfin un Chinois. Son Chinois. Le seul du film. Celui que nous ne verrons jamais. Les deux mondes ne s'affronteront pas... Peu importe que ces quelques lignes de résumé empruntent au mélodrame, encore que ce soit la coloration apparente du film. Ce qui compte, c'est l'incapacité de ce monde, qui nous sera décrit, à sortir de ses limites, à exploser hors de ses frontières. Aussi ce plan de Sidney Chaplin dévorant des yeux son Chinois est-il capital pour l'acceptation des règles du jeu chaplinesque. Il situe admirablement le propos de Chaplin : il n'est pas meilleure façon d'ouvrir une œuvre que de se saisir d'un univers clos, solidement stratifié, en l'occurrence une croisière. En conséquence, nous limiterons notre critique à celle des idées. Cette mutilation fera crier au subterfuge. Tant pis, le confort est affaire d'habitude.

Sur la vieillesse. Charlie Chaplin a 70 ans. Pour avoir aimé les femmes, que de fois a-t-il failli y laisser la vie. Et que de fois aussi a-t-il dû sourire des commentaires qu'ont entraîné ses apparitions sur l'écran. Lui, le petit juif avide de réussite, le forcené de la revanche, serait-il le bonhomme justicier, le libérateur de ses frères opprimés ? Libérateur ? Sans aucun doute... mais libérateur de nos désirs les plus refoulés, de notre envie de foutre le feu à la planète pour y tailler notre place au soleil. Au grand jamais, Chaplin n'a cru à la candeur de l'homme, à sa bonté première, à la vérité des groupes. Bien au contraire, il s'en est méfié, il en a souffert. Il ne triomphe que solitaire. S'il a créé un personnage, c'est bien celui du salaud agissant. Un Bardamu sans conteste plus drôle mais tout aussi rebelle à l'ordre. Le mot de Céline, il l'a fait sien : les nouilles. Mais, stratège judicieux, il n'a jamais vaincu. A l'écran ! Volontairement, il s'est complu dans la défaite. A l'écran ! Donc, Charlie Chaplin a 70 ans et aime les femmes. Comme Renoir. Comme Guitry. Et il déteste la jeunesse. En deçà de 40 ans, tout n'est que vanité. Et à 70 ans, la femme est une forme. Opulente. Promontoire. Qui mieux que la Loren convenait ? Encore une fois l'idée du repas. Sans restriction... Qu'une telle envie traverse un film, dès lors de la jeunesse nous fuyons les attraits !

Sur la jeunesse. Laquelle éprouve pour la métaphysique un fanatique engouement. Pauvres enfants qui ne riaient pas à « A Countess from Hong-Kong ». Autant Missoffe et Fouchet vous forcent-ils à rencontrer Brigitte et Brigitte, autant Angela Scoular et Geraldine Chaplin vous font-ils ricaner. Et pourtant l'idée n'est pas neuve d'opposer jusqu'au ridicule la danse, bonheur, aux comparaisons sur l'immortalité de l'âme, ennui. Minnelli, avec « The Reluctant Debutant », s'y était essayé. En vain. L'ampleur du spectacle faisait défaut.

Sur la vieillesse (bis). Miss Gaulswallow (Margaret Rutherford) est l'exemple type de cette vieillesse qui se refuse à reconnaitre son état, et qui, ô atrocité, se réfugie dans l'enfance jusqu'à s'amuser de rubans et d'ours en peluche. Sur un autre plan, c'est aussi le meilleur moyen de tromper le spectateur sur les significations du film. Jeunesse et vieillesse moquées dans le même temps, voilà qui réconciliera dans le rire deux générations et qui soulignera en outre que le conflit essentiel est ailleurs.

Sur les classes sociales. Le cinéma, trop souvent, semble en méconnaitre l'existence. L'argent n'est plus, comme sous Balzac ou Ford, le moteur qui fait qu'elle tourne. En vieux briscard, Chaplin maintient les traditions et s'emploie de diverses façons à détruire le rêve que l'écran semble illustrer. En effet, la comtesse, avant de connaître l'étreinte de l'ambassadeur, se contentera de celle d'un matelot de l'U.S. Navy. Quant au domestique, Hudson, son rôle de mari de paille ne l'autorisera pas à consommer. A lui, les plaisirs clandestins du voyeurisme.

Sur Hudson au lit. Ceci nous ramène au rire, principe vital du film. Les malins ont remarqué que Charlot n'assistait que de très loin aux aventures de ses héros. Mensonge. Il est présent. Au moins deux fois dix minutes. La première, sous les traits de Hudson, il participe à la nuit de noce manquée, en proie au drap du conformisme. Ne savait-on pas, depuis « A King in New York », que Chaplin était passé maître dans l'art de se grimer, de se composer un faux-semblant ?



Sidney Chaplin et Marlon Brando dans « La Comtesse de Hong-Kong ».

Sur la construction. Le paquebot n'est pas le centre du film mais son support. Sans lui, pas de cabines ; sans cabines, pas de coup de sonnette, véritable unité de lieu, de temps et d'espace. Il suffit de franchir le seuil de ces cubes d'acier pour que, délaissant leur liberté d'action, les personnages se confient au hasard. D'ailleurs, observez avec quelle joie le voyage en arrière s'accomplit. De l'associé au capitaine, chacun songe à s'enfuir : la sonnette leur ôte dignité et force. Ainsi le bal et le pont sont-ils synonymes de respiration, comme si Chaplin les avaient négligés, oubliés, les confiant à ses assistants. Ce qui l'intéresse, lui, c'est le combat en terrain couvert.

Sur le rendu et vice versa. De fait, les oppositions dépassent difficilement ce réduit puisque comtesse et ambassadeur, hors de ces murs, s'entraident (cf. la scène avec l'importun du bal). Mais l'impossible a été scellé ici, entre deux lits, un canapé et un cabinet de toilette. L'impossible entre personnages, l'impossible entre cinéaste et spectateurs. Pourquoi ? Parce que l'excrément est à la base des deux gags les plus génialement vulgaires du cinéma. Le moins perceptible est le mieux construit : Marlon Brando s'emparant du cabinet de toilette pour au mieux en faire le même usage que Michel Poiccard dans « A bout de souffle ». Lorsque le créateur peut dépasser le niveau du contenant (stade pénible où s'enlise Pietro Germi) pour aller à l'essentiel, il restitue enfin la grossièreté, condition sine qua non de toute existence. Quant à l'autre gag, celui où Chaplin steward intervient, il est beau parce qu'à l'élégance se substitue la biologie. C'est Ferdinand traversant la Manche.

Sur la femme. Cette commune mesure exclut immédiatement Tippi Hedren du trio Brando - S. Chaplin - Loren. Avec elle, monte à bord la légalité physique, physiologique et psychologique. Dans ce portrait rageusement tracé à grands coups de lieux communs, on lit en filigrane le souvenir des humiliations publiques d'un Charlot haï par tant d'épouses, d'un Charlot plus Nabokov que jamais. Le souffle de la haine... Et lorsqu'on sait quelle est l'importance du mythe de la femme aux Etats-Unis, on hésite à croire que d'aucuns aient pu se méprendre. Rien n'est plus clair. Aux armes de la tyrannie, Charlot a opposé celles de l'insulte.

Sur la femme (bis). Toutefois, la critique n'exclut pas l'humour. Et Sophia Loren l'apprendra à ses dépens puisqu'un Brando concupiscent lui offrira la jupe, le chemisier et le soutien-gorge les plus monstrueux qu'ait pu imaginer le malade Baudelaire lorsqu'il rêvait d'inaccessibles géantes.

Epilogue. Le cinéma règne.

Gérard GUEGAN.

Les affinités sélectives

LA COLLECTIONNEUSE. Film français en eastmancolor de Eric Rohmer. **Scénario** : Eric Rohmer. **Images** : Nestor Almendros. **Montage** : Jackie Raynal. **Interprétation** : Haydée Politoff (Haydée), Patrick Bauchau (Adrien, le narrateur), Daniel Pommereulle (Daniel), Seymour Hertzberg (Sam), Mijanou Bardot (Carole), Annik Morice (l'Amie de Carole), Denis Berry (Charlie), Alain Jouffroy (Le critique), Fred de Graaf (Le touriste), Pierre-Richard Bré (Un garçon). **Producteur** : Barbet Schroeder. **Productions** : Films du Losange, Georges de Beauregard — Rome Paris Films, 1966. **Distribution** : Image Dist. **Durée** : 1 h 30 mn.

Le hasard des lectures et des visions fait bien les choses. Peu après avoir vu « La Collectionneuse », cette phrase m'est tombée sous les yeux. Je cite — qu'on ne m'en veuille pas — sachant bien ce que ce genre de correspondances présente de fortuit, et par là, sans doute, de précieux :

« J'espère que l'homme saura adopter à l'égard de la nature une attitude moins hagarde que celle qui consiste à passer de l'adoration à l'horreur. Que, tourné avec une curiosité d'autant plus grande vers elle, il parviendra à penser ce que pensait d'un de ses contemporains Goethe lorsqu'il disait : « Ai-je pour Wieland de l'amour ou de la haine ? Je ne sais. Au fond je prends part à lui. »

Est-ce du Rohmer ? Il n'y manquerait même pas la référence à Goethe. Non, c'est du Breton, celui de « L'Amour fou ». Etrange rencontre. Car enfin, le sujet de « La Collectionneuse » est là tout entier.

Haydée s'identifie à la nature. Son nom est écrit en vert au générique. Alors que Daniel est en jaune (« un certain jaune ») et Adrien en bleu. Dès lors, le premier prologue revêt un sens primordial. Haydée longeant la mer, déliant les apparences de sa démarche égale qui révèle en unifiant. Le front de mer se découvre semblable, inscrit sur la page d'aube, bleue et grise, le front de la jeune fille enferme je ne sais quel secret.

Tout est neuf en ces images imitées de l'antique. Nul sentiment d'adoration ni d'horreur. C'est-à-dire absence d'un érotisme, au moins immédiat. C'est le ton de l'éloge, mais qui n'exulte pas. Le découpage ne vise qu'à préciser le sentiment d'admiration : nœuds des genoux, saillie des omoplates, finesse, grain de la peau. Beauté du tout comme de la partie précieusement cernée. A première vue c'est l'enfance de l'art, l'enfance du regard. Mais c'est une enfance retrouvée au bout du raffinement et de l'épure.

Donc, Rohmer nous donne d'emblée le regard juste. Dès les premières images, l'œuvre est dénouée, c'est-à-dire heureuse. Il lui reste à se nourrir d'inquiétude, mais sans se départir de cette première et souveraine vision. « L'homme de la rue et le philistin, écrit Rohmer, vouent à la beauté un culte dont l'on a tort de mésestimer la ferveur. C'est avec la culture, souvent, que débute l'indifférence ». Daniel et Adrien, produits ultimes de notre civilisation et de notre culture, entrent en scène. Rohmer leur propose Haydée comme objet de connaissance. Mais il se propose, les ayant précédés, de poursuivre également sa recherche. Ayant connu, il s'agit de reconnaitre.

Mais alors, en pleine lucidité, chaque instant entraine désormais sa nuance et son risque. C'est l'admirable de ce film, la fluidité de ces relations mi-inventées, mi-vécues, dont Rohmer se plait à nouer et dénouer les fils. Faut-il voir de la perversité dans ce plaisir ? Non, mais un souci de supérieure franchise. Il y a un charme du jeu auquel nous sommes tous sensibles. Le jeu fausse les relations, il les dénature, mais en même temps il les enrichit et les révèle. L'important n'est pas le jeu, mais le joueur et le niveau auquel il situe son risque. On ne peut que louer Rohmer d'avoir choisi Adrien, Daniel, Haydée, tous trois d'aussi belle venue, et de leur avoir laissé toutes leurs chances. La part qu'il prend à leurs jeux n'est pas de complaisance ni même de complicité, elle est de pur et simple intérêt.

Intérêt, attention, qui font défaut précisément à Daniel et Adrien. Esprits de haute volée, réellement intelligents et réfléchis, ils n'échappent pas au mal contemporain, cette dilatation de la conscience et cette incapacité où elle se trouve de sortir d'elle-même. L'accès à la réalité lui semble refusé. Je ne m'explique pas autrement cette soif pathétique, chez les intellectuels, de s'abimer dans le réel par le truchement de la politique (Sartre) ou de l'érotique (Klossowski). Adrien et Daniel sont fascinés par le vide, le rien, la participation totale. Mais ils n'y parviennent guère. Voilà pourquoi, essentiellement, ils ne peuvent connaitre Haydée. Daniel, le barbare, tente de forcer l'accès. Il couche avec elle. Adrien, le dandy, nourrit ses incertitudes sans se résoudre à franchir le seuil. Mais l'agressivité du premier et le jeu du second restent sans effet. Haydée demeure insaisissable. Leur définition même et le jugement qu'elle entraine : « C'est une collectionneuse... L'idée de collection est contre l'idée de pureté », ne lui conviennent pas exactement. Haydée n'est ni collectionneuse, ni objet de collection. Catégories connues et finalement tranquillisantes. Ce qu'elle cherche, à l'en croire, est très simple et très difficile : « Avoir des rapports possibles et normaux avec les gens ». Ce que Daniel et Adrien, naturellement, ne veulent ni entendre, ni comprendre. Leur regard est faussé. Il appuie trop. Il se refuse à l'évidence. Haydée offre une surface trop lisse, opaque et transparente, offerte et refusée. Si bien que le dénouement ardemment recherché par les deux garçons, sous les apparences de la désinvolture, se change en crispation fébrile. (« Que font les personnages ? Ils se grattent », m'a dit Rohmer.) Observez leurs tremblements, le doigt d'Adrien glissant sur la jambe d'Haydée, Daniel frappant le sol spasmodiquement. Rage de ne point sentir, de ne point voir, alors qu'il suffirait... Il suffirait au fond de consentir. Admettre que le sourire d'Haydée ne signifie rien d'autre que son éclat. Refuser d'interpréter, c'est-à-dire de mimer intérieurement la conduite de l'autre. Consentir à l'étrangeté. Se satisfaire de l'immédiat, du présent. C'est-à-dire, au fond, devenir cinéaste. Car, avec « La Collectionneuse », continue par d'autres voies la réflexion du « Celluloïd et le marbre ». Le cinéaste possède sur les autres artistes l'innappréciable privilège de ne pouvoir douter de la réalité. Eric Rohmer s'énorgueillit de ce privilège. Il accepte de tendre au monde et aux êtres le « pur miroir » de l'objectif. Pureté esthétique autant que morale. Il y a dans « La Collectionneuse » une volonté d'ascèse qui apparait plus nette encore à chaque vision. Une volonté de vérifier au plus près la chose même en la cernant sans aucun biais possible dans l'équilibre d'un cadre fait pour la contenir, elle et rien d'autre. Volonté austère, presque janséniste, dans ce film dédié par ailleurs aux jeux de la lumière sur la libre splendeur des corps. Mouvement de retrait, mouvement d'adhésion nullement contradictoires. « Les arts, dit Goethe, sont le plus sûr moyen de se dérober au monde ; les arts sont le plus sûr moyen de s'unir avec lui.

Claude-Jean PHILIPPE.

Exercice de style

BRIGITTE ET BRIGITTE. Film français en noir et blanc 35 mm, et en couleurs 16 mm (documentaire « Terres noires ») de Luc Moullet. **Scénario** : Luc Moullet. **Images** : Claude Creton. **Montage** : Cécile Decugis. **Interprétation** : Françoise Vatel (petite Brigitte), Colette Descombes (grande Brigitte), Claude Melki (Léon), Michel Gonzales (Jacques), Claude Chabrol (L'oncle obsédé), Samuel Fuller (lui-même), Eric Rohmer (Le professeur Scherer), Luc Moullet (Le cantonnier et l'homme qui achète les journaux), Michel Delahaye (Le surveillant), Pierre-Richard Bré et André Téchiné (deux cinéphiles), Monsieur Max Moullet et Madame Moullet (Deux étudiants en Sorbonne), Paul Martin (un étudiant), Michel Mardore, Dominique Rabourdin, Bernard Cohn, Jacques Bontemps et Nathalie Michel (Les

spectateurs endormis de « L'avventura » et intéressés d'un western), Albert Juross, et Noire (La vache). Madame Roux (Madame Roux dans « Terres Noires »). **Production** : Moullet et Cie, 1966. **Distribution** : Studio 43. **Durée** : 1 h 25.

Il y a, il y aurait... il y aurait, il y a plusieurs manières d'aborder « Brigitte et Brigitte » et son prologue « Terres Noires ».

Luxembourgeoise : « Chez Moullet, tout est laid ».

Historique : « Comme disait Moullet dans le numéro je ne sais plus combien des « Cahiers du Cinéma », je ne sais plus lequel mais c'est facile à retrouver, c'était l'été dernier, à propos de « La Ligne de démarcation », « je ne sais pas si « La Ligne » est du cinéma, et je ne veux pas le savoir. Il me suffit que ça soit diablement intéressant, et si ça n'est pas du cinéma, c'est que c'est le cinéma qui est sans intérêt ». Et plus loin : « Il serait vain de reprocher à Chabrol d'avoir mis, là où nous attendions des personnages, des créatures ou des critiques de créatures, parce que, après tout, c'est dans un film et non dans la vie qu'il a fourré ses créatures ».

Et comme disait Cocteau quand il lui était difficile d'être : « Nous sommes tous malades, et ne savons lire que les livres qui traitent de notre maladie », et plus loin : « De même que l'homme ne lit pas mais se lit, il ne regarde pas, il se regarde ».



Brigitte (Françoise Vatel), Brigitte (Colette Descombes) et le cinéma (Paul Martin).

Objective parmi d'autres : Je suis allé voir « Brigitte et Brigitte » parce que « Pariscope » et les trois Luxembourg offraient une entrée gratuite à tout acquéreur qui se présenterait tôt le matin ou tard le soir. Et en plus, j'avais entendu dire qu'il y avait dans la salle des ouvreuses galactiques, vêtues d'argent.

Descriptive et lyrique : A côté de « Terres noires », « Las Hurdes » avec son ton pauvrement distancié apparait comme un monument de complaisance et d'exhibitionnisme gratuit : du Denys de La Patellière en plus rusé. A côté de « Brigitte et Brigitte », « Masculin féminin » est à reléguer aux côtés de « L'Assassinat du Duc de Guise », du côté du film d'art.

Spinoziste : « Omnis determinatio est negatio ».

Explicative : Ce film, dans lequel d'aucuns n'ont su voir qu'un canular sur la Sorbonne — ou une description enfin réaliste du milieu étudiant, une mise en boite des cinéphiles — ou une interrogation sur les rapports entre la vie réelle et la vie imaginaire, ce film brille en premier et en dernier lieu d'abord par un autre mérite qui est le suivant : cette question qu'il pose, et à laquelle chaque spectateur doit fournir sa réponse provisoire : jusqu'à quel point est-il possible de détruire « l'art » pour privilégier la vie, sans détruire du même coup la vie ?

Autre manière de dire la même chose : le langage courant vit de redondance : dire « je suis », c'est employer deux mots pour exprimer une seule idée, celle qu'il y a dans « suis ». Tout l'effort de l'art, de la littérature, de la poésie, consiste à réduire au maximum la part de cette redondance — ou à l'annuler par excès ; réduction faite à l'échelle du mot pour la poésie, à l'échelle de la phrase pour la littérature. Très schématiquement. Pour le cinéma, c'est à peu près la même chose, avec cette différence qu'un film est enserré dans le temps, 90 minutes, par exemple. Donc, l'art c'est de mettre le plus de choses possibles, ou la plus grande chose possible dans ces 90 minutes, sans aboutir à un idiolecte totalement idio. C'est-à-dire finalement idiot aux yeux du spectateur.

C'est l'histoire bien connue du poissonnier qui avait mis sur son étalage une belle pancarte où on pouvait lire : « Ici, on vend du poisson frais ». Sa femme voit la pancarte et lui dit : « Imbécile, pourquoi « ici » : on sait bien que tu ne vends pas ton poisson en face ». Le poissonnier enlève « ici ». Sa femme lui dit alors : « Imbécile, pourquoi « on vend » : on sait bien que tu ne le donnes pas, ton poisson ». Plus de « on vend ». Et la femme : « Frais, frais, s'il n'était pas frais, tu n'aurais qu'à fermer boutique, idiot ». Reste sur la pancarte « poisson » ; d'où la dernière suppression : « Abruti, pourquoi « poisson » ? Comme si on ne le sentait pas à dix mètres ». (Il y a aussi une version avec des oranges.)

Conclusive et poncive : Un film réussi, c'est un film utile, c'est-à-dire un film dont on ne sait pas au fond si on l'aime ou si on l'aime pas.

Michel PETRIS.

La mort sûre ou éloge de la géographie

LE HORLA Film français en couleur, en 16 mm et en 35 mm, de Jean-Daniel Pollet. **Scénario** : Jean-Daniel Pollet, d'après la nouvelle de Guy de Maupassant. **Images** : Jean-Jacques Rochut. **Musique** : Ravel. **Conseiller scientifique** : Louis Gayral. **Conseiller à la couleur** : Claude Bellegarde. **Montage** : François Geissler. **Interprétation** : Laurent Terzieff. **Production** : Laboratoires Sandoz. 1966. **Distribution** : Circuit de la première chance. **Durée** : 38 mn.

I. L'amour de la géographie. Il faut envisager ici le cas — souvent cité comme objet de scandale — de ceux qui entreprennent un voyage au bout de la nuit avec un livre sous le bras (guide touristique ou journal intime). Ceux pour qui le réel est une terre promise, le concret ce qu'il faut conquérir et tout film une manière de voyage, éternel va-et-vient entre les idées et les sentiments, la carte et le territoire. Cinéastes du voyage, voyageurs eux-mêmes, qui en sont toujours aux derniers préparatifs, aux itinéraires et à la fièvre du départ. (Citons d'emblée toute une fraction importante du jeune cinéma français : Rohmer, Resnais, Demy, Rouch et, justement, Jean-Daniel Pollet).

Leur cinéma est comme le spectacle — au ralenti — de qui va se jeter à l'eau. (Qu'attend-on d'autre d'un cinéaste ? Cela va de l'admirable prologue de « La Pyramide humaine » au dernier Robbe-Grillet qui en est l'anodine caricature.) Un homme qui va se jeter à l'eau en sachant tout ce qu'il est possible de savoir sur la température de l'eau, la hauteur du tremplin et l'art de la nage. On observera que pourtant il se noie souvent, que le plus léger mouvement de la vie suffit à renverser les béquilles, à rendre toute précaution inutile et

les réalités à étreindre plus rugueuses que jamais. Mais on sait que les grands voyageurs ne préparent tout que pour le plaisir de voir leurs plans contrariés. Ouverts à toutes les surprises, prêts à faire entrer tout hasard dans le cadre d'une expérience.

« Hommes du risque et de la navigation hardie » : il n'y a pas pour eux de départ sans bagages, de traversées sans journal de bord, d'expérience sans journal intime, de film sans idée — ou préjugé — de départ. Cinéastes qui redécouvriront sans cesse l'Amérique en partant pour les Indes, mais qui n'auraient rien découvert du tout sans ce contretemps, et qui d'ailleurs, le sachant, préparent toujours leur « prochaine erreur » en laissant à la vie le soin de tout remettre en ordre, ou en désordre, et de faire, ainsi, le cinéma.

2. L'attente, l'oubli. Aussi Jean-Daniel Pollet est-il celui qui ne saurait intervenir. Il semble toujours nous mettre en garde : ce qu'il filme n'est pas son œuvre, il en serait plutôt le premier surpris, le chantre de la beauté et non son fabricant. Ce temps — infiniment suspendu — qui est celui de ses films, n'est pas un effet de l'art mais comme une loi de la nature, loi un peu occulte qui exige une part d'attente avant que les choses ne parlent. La caméra de Pollet est un microscope qui n'en finit pas de faire le point. Il s'agit de laisser parler les choses, même repliées sur leur silence, il s'agit de les laisser vivre même si toute durée les use, les corrompt... Car le tragique est bien là : que la vérité et la mort soient également une affaire de temps. Se diriger vers l'une c'est se laisser gagner par l'autre. C'est par le temps que le regard se fait plus juste, c'est par le temps que l'objet du regard se pourrit. Le cinéaste devient celui qui rend le poids de la vie par la certitude de la mort. Pollet serait donc le cinéaste de l'inexorable : que tout s'achemine vers un grand vide qui est la mort et que la vie ne commence réellement qu'en vue de ce gouffre. L'art, le cinéma, consiste alors à s'y précipiter au ralenti. Le réel est une denrée périssable...

Ce qui s'use, ce qui n'en finit pas de finir... Pollet est le cinéaste des derniers moments « avant que... ». Il filme entre la condamnation et la mort. Tout est sursis, agonie prochaine, dernière parole avant le silence. Faire un film consiste dès lors à gagner un peu de temps, à retarder l'issue : mais c'est sans grande illusion car n'arrive que ce qui doit arriver. Nous parlions de voyages et il s'agit bien du plus grave de tous : on en est toujours à la gravité du départ, aux dernières poses (même dans le cadre d'un film nettement parodique comme « Rue Saint-Denis »). L'essentiel est de mourir de sa mort, de celle que l'on a sécrétée comme un venin toute sa vie. Rien de commun avec la mort selon Godard, cet accident banal et insipide, effrayant parce qu'on ne peut y croire. Il faudrait plutôt citer Rilke : « Jadis, l'on savait — ou peut-être s'en doutait-on seulement — que l'on contenait sa mort comme le fruit son noyau ». Ainsi chaque élan se brise de lui-même et sur le sable des plages, chaque vague meurt selon son dessin. Il importe seulement de deviner le cadavre futur sous un corps si peu présent (c'est ainsi que Pollet utilise Françoise Hardy dans « Une balle au cœur »), le rictus sous le sourire. Il en découle un art morbide et pur, qu'il est permis de refuser en bloc, mais dont on peut trouver les échos chez Astruc (« Evariste Galois »), Zurlini (« Journal intime ») ou encore Ludwig (« Gun Hawk ») : cinéma de la décomposition des mouvements, et des corps lorsque la caméra fait l'amour avec des cadavres...

3. Les derniers hommes. Un peu plus loin, Rilke écrit : « On l'avait bien sa mort, et cette conscience vous donnait une dignité singulière, une silencieuse fierté ». Les personnages de Pollet sont des (jeunes) hommes seuls. Ils savent qu'ils vont disparaître et ils n'en sont que plus attachants. D'eux, il faut toujours admettre qu'ils ont une vie intime, cachée, qu'ils ne révèleront pas par timidité ou qu'ils tairont par orgueil. Mais ils bénéficient du crédit dont jouit tout homme en regard de la mort (cf. Genet). La caméra ne saurait aller plus loin que leur visage et ils ne sauraient aller plus loin que leur silence, ou s'ils parlent (« Le Horla ») c'est pour se contredire tant que les pistes se brouillent. Ce qui les fait agir (« Pourvu qu'on ait l'ivresse »), courir (« Une balle au cœur ») ou s'agiter désespérément (« Le Horla ») ne regarde qu'eux. Le cinéaste (donc le public) n'en saura pas plus.

Ils font un peu penser à ce personnage de « Johnny Guitare » qui, blessé à mort, remarque tristement que c'est la première fois qu'on fait attention à lui. Tant et si bien qu'il est permis de douter d'eux et de leurs secrets. Peut-être cabotinent-ils outrageusement, peut-être sont-ils vides et creux (mais ce qui est creux est profond), soucieux seulement de « finir en beauté », au terme d'une jolie déchéance, d'une décadence photogénique ? Ils auraient alors le courage des lâches : préparer inlassablement leur disparition, toujours parler voyages sans jamais partir...

Dans un conte (intitulé justement « Le secret »), un personnage de Tanizaki Junichiro confesse : « Et je concevais l'idée qu'en m'éclipsant simplement du monde et en me composant un secret artificiel, je pourrais donner à ma vie une certaine note romantique de mystère ». L'imposture n'est pas loin : les acteurs acceptent de poser, le cinéaste accepte de ne pas les questionner. Ils sont là pour être filmés, non pas compris. On comprend que dans ces conditions, la caméra n'ait rien à ajouter car elle est le premier témoin donc le premier complice. Quant aux personnages de Pollet, ils aiment à se considérer comme les « derniers hommes » : la mort de Francisco, c'est la mort de Montelepre, donc la fin d'un monde. La folie de Terzieff, c'est la venue du Horla, donc la disparition de l'Homme. La mort est, on le voit, leur plus bel alibi.

4. Les pierres. Mais qu'en est-il des civilisations ? Nous savons qu'elles sont mortelles. Pollet nous confirme qu'elles sont mortes : s'il se promène autour de la Méditerranée, il ne voit que ruines et vestiges. Signes dont le sens a été perdu et c'est tant mieux car le secret qui importe c'est celui que l'on emporte dans la tombe et le témoin sérieux celui qui est toujours là, et qui se tait. Pollet filme les pierres comme il filme les hommes, avec plus de ferveur peut-être. Il est difficile d'imposer silence aux hommes, il est difficile de faire parler une pierre. C'est pourtant là où Pollet apparaît le mieux doué « Bassae ». C'est que les hommes aiment le bavardage : se livrer, s'émouvoir, se commenter à perte de vue... L'Homme n'est peut-être — cf. « Le Horla » — qu'un accident du paysage, très imparfait, vulnérable et provisoire, beau s'il se tait, ennuyeux s'il se justifie...

Poussera-t-on le cynisme jusqu'à prétendre que les pierres sont supérieures aux hommes ? Ce serait proprement scandaleux. Car elles ne sont, elles aussi, on le voit bien, que des accidents du paysage sur la route du voyageur. Grâce à elles, il peut, impunément, penser à autre chose.

Serge DANEY.

Les faussaires de London

IT HAPPENED HERE (EN ANGLETERRE OCCUPEE). Film anglais de Kevin Brownlow et Andrew Mollo. **Scénario :** Kevin Brownlow. **Conseiller militaire :** Andrew Mollo. **Images :** Peter Suschitzky. **Photographies additionnelles :** Kevin Brownlow. **Montage :** Kevin Brownlow. **Commentaire d'introduction** : dit par John Snagg. **Commentaire des actualités :** dit par Franck Philipps. **Informations radio :** dites par Alvar Lidell. **Communiqué politique :** entendu dans le mess de « Immediate Action », dit par Sir Oswald Mosley, en 1936. **Interprétation :** Pauline Murray (Pauline), Sebastian Shaw (Flechter), Fiona Leland (Helen Flechter), Honor Fehrson (Honor), Frank Bennett. **Préparation** : 1956-1962. Mollo, 1962-1964. **Distribution :** Artistes Associés. **Durée** : 1 h 39 mn.

Classer le film. Les producteurs distinguent deux sortes de films : 1) les documentaires, 2) les fictions. « It Happened Here » est un documentaire puisqu'il s'agit de l'histoire de l'Angleterre entre 1940 et 1945. Mais c'est aussi un film de fiction puisque l'histoire racontée n'est pas vraie. Or un réalisateur qui crée une chose fausse est aux yeux de l'historien un imposteur et aux yeux du critique un faussaire. Dans ce film, le document se

crée lui-même par une accumulation de détails et de signes, vrais historiquement en général mais faux en ce qui concerne l'histoire anglaise en particulier. Il s'ensuit que le film est vrai historiquement mais faux géographiquement. C'est une interprétation non de la réalité historique précise de l'Angleterre, mais de l'Histoire. C'est une investigation dans l'univers des possibles, dans le domaine raffiné de l'Imaginaire où s'évanouissent les héros de la R.A.F.

On pourrait imaginer de même un film sur la France en 1942 qui s'appellerait « Ce n'est pas arrivé ici ». On montrerait une France tranquille, bouffie, heureuse. Il faudrait truquer les stocks-shots (un bon travail pour une monteuse débutante : « Dès que le char allemand apparaît, vous coupez »).

De London, l'autre film nous vient au contraire comme l'espoir d'un ciné anglais loin des grimaces insolites qu'on lui connaissait. Dans sa dureté descriptive, il semble, et c'est un comble, objectif. J'allais dire : pris sur le vif, comme une image fugitive de la réalité. On a beaucoup insisté sur les conditions du tournage : fauché, commencé en 16 mm, échelonné sur cinq ans. Disons que cela ne gêne pas et qu'on n'y pense jamais, fasciné par les menus détails de la fausse reconstitution (qui est déjà imagination) historique, attentif à la traduction en histoire anglaise de la tragédie continentale. Vraiment les Anglais ont montré ici une réelle sympathie européenne.

Le film illustre fort bien les thèses de l'Histoire sociologique selon laquelle les structures existent, répétitives, interchangeables. En effet, c'est un cours d'Histoire théorique qui nous est donné au-delà du personnage même de Pauline. On traduit les structures de l'occupation en termes anglais. Cela donne : le collaborateur anglais, l'euthanasie anglaise, froide, humoristique, la répression anglaise, la résistance anglaise. Que signifie cette prise de position ? Il aurait fallu peu de choses pour que la bonne conscience insulaire se transformât en mauvaise conscience et l'aliénation en liberté. Car Pauline est libre (on n'a jamais été aussi libre que sous l'occupation allemande, ton doctoral) de s'enrôler dans les infirmières pronazies de choc, puis de déserter et de soigner les résistants, qui eux-mêmes se livrent à des actes d'une violence qu'ils réprouvent. Cela est une fausse piste.

Finalement « It Happened Here » est une des rares tentatives de sociodrame cinématographique où, mettant des individus dans une situation artificielle, on étudie leurs réactions et leurs attitudes. Donc le film est nécessairement descriptif et non narratif, sociologique et non psychologique. L'individu ne choisit pas, parce qu'il n'est pas libre puisqu'il n'existe plus. C'est la thèse de tout régime dictatorial qui repose sur un anéantissement de la liberté individuelle. — Paul-Louis MARTIN.

La maldonne des sleepings

TRANS-EUROP-EXPRESS. Film français de Alain Robbe-Grillet. **Scénario** : Alain Robbe-Grillet. **Images** : Willy Kurant. **Montage** : Robert Wade. **Son** : Raymond Saint-Martin, Michel Fano. **Interprétation** : Jean-Louis Trintignant (Elias), Marie-France Pisier (Eva), Alain Robbe-Grillet (Le cinéaste), Madame Robbe-Grillet. **Production** : Maurice Urbain, Como Film, 1966. **Distribution** : Lux-C.F.F. **Durée** : 1 h 30 mn.

L'un des mythes que la modernité a le plus fortement contribué à ébranler étant celui de l'œuvre comme produit achevé et sans faille d'une volonté ordonnatrice, l'irruption critique de l'auteur dans son propre discours tend de plus en plus fréquemment à se manifester sous la forme d'un doute et non plus de l'affirmation orgueilleuse de ses pouvoirs.

Epiant le jeu de sa propre écriture, récusant les notions de clôture et d'achèvement, visant moins à construire une œuvre qu'à rendre le mouvement même par lequel elle prend naissance et forme, il s'acharne à mettre en cause la validité de sa construction, le bien-fondé de ses choix, la justesse de ses figurations. Le problème se posant en littérature au niveau d'une combinatoire pratiquement illimitée d'éléments en nombre fini, il gagne en angoisse au cinéma d'exister à la base même de l'acte de filmer, le champ des possibles s'offrant ici sans fin. Se décider à filmer ceci plutôt que cela, avant ou après, de face ou de dos, en plan fixe ou en mouvement, en gros plan ou plan rapproché, c'est opter chaque fois pour une parcelle infime d'un champ dont on renvoie une part gigantesque au néant. Comme si donc un plan n'était pas image, reflet, idée ni même réflexion sur le monde, mais amputé au monde, chair vive arrachée à un corps innombrable. Les films de Godard, plus particulièrement « Deux ou trois choses », révèlent de bouleversante manière les hésitations, tâtonnements et incertitudes quant à l'arbitraire ou la validité de telles décisions. Tout plan apparaît donc gagné **contre** un doute, sans lequel pourtant il n'aurait pas vu la nuit des salles et que son existence, loin d'abolir, ne fait que réactiver.

Que fait Robbe-Grillet dans « Trans-Europ-Express » ? Continuant dans la voie empruntée par « L'Immortelle », il raconte une histoire vaguement policière, dont les éléments sont censés comporter une part d'improbabilité, affectés qu'ils sont d'un indice de doute, peut-être complètement imaginaires. Installé dans un compartiment avec sa femme et un homme qui est (peut-être ?) un producteur, l'auteur organise son récit, oriente les événements, élabore sa fiction, décide d'ajouter, modifier ou supprimer telle séquence, tel plan, tel personnage, cherchant à accréditer l'impression d'une naissance « à chaud ». On serait donc tenté de penser qu'il s'agit là d'une de ces prises de position inconfortables par lesquelles l'artiste moderne gagne le droit de refuser la perfection, si peu à peu ne naissait en nous un doute quant à l'authenticité de ceux de Robbe-Grillet. Il s'avère, au fil du récit, que le film, loin d'être une mise en question de l'auteur par lui-même comme par le film, ne sert qu'à faire valoir l'image d'un personnage Robbe-Grillet riche d'inquiétudes et de problèmes. Comme si l'œuvre n'était plus une victoire sur un doute, elle-même contestée, mais se mettait au service de ces hésitations, devenues coquetterie et confort renvoyant à eux-mêmes. Quand, s'apercevant que telle séquence ne « colle » pas à l'ensemble, Robbe-Grillet, quelque peu condescendant, décide : « Eh bien, supprimons-là ! », l'on peut difficilement voir là une restriction, un interdit ou une lucidité ; bien plutôt le paraphe orgueilleux couronnant une séquence qui somme toute n'était là que pour l'annoncer, une arabesque terminale et satisfaite, une rime riche.

Qu'en est-il alors du corps à corps de l'artiste et son film ? Ceci, pour définir deux attitudes morales : que Godard, dans ses films, introduirait, non comme pièces artificiellement rapportées, mais au plus intime de leur texture, les ratures, les griffonnages et les pâtés d'encre (on en trouve la réduction analogique dans ces pages de cahier qui parfois envahissent l'écran, couvertes de signes rouges, noirs, bleus que laissent les feutres japonais), tandis que Robbe-Grillet se comporterait à la façon des auteurs qui, reprenant leurs épreuves (qu'on entende ce mot dans sa seule acception typographique), les parsèment de « peut-être », de « il semble que » et de points d'interrogation plus autoritaires et satisfaits qu'une prise de position abrupte. L'un définirait ce que Rivette expliquait un jour être « l'esthétique du « strapontin », l'autre celle du wagon de première : on voyage, on y discute au chaud, en fumant, entouré du respect de tous, et défense absolue de se pencher au-dehors. — Jean NARBONI.

P.S. — Quant aux fameuses scènes « érotiques », leur interprétation repose sur la possibilité d'un malentendu, sinon un vaste double jeu. L'érotisme se fondant obligatoirement sur un langage (verbe ou image, peu importe), les scènes de Robbe-Grillet, usant de purs stéréotypes et se situant donc au niveau d'un sous-langage, peuvent difficilement être qualifiées d'érotiques. Pour ceux, il en est, à qui elles conviennent comme telles, tout va bien. Les autres, on aura toujours la ressource de les inviter à se reporter aux romans et déclarations de l'auteur, et

de leur rétorquer que cette utilisation des stéréotypes est parfaitement concertée. Mais 1) Le spectateur du film n'a pas à tenir compte de théories émises dans un langage autre que celui du film, si celui-ci ne suffit pas à fonder ce projet en réalisation et 2) L'usage des clichés, des archétypes, présent dans les romans de R.-G. (bien avant « La Maison de rendez-vous ») se voyait désigné comme tel par la redondance, l'emphase du style, et l'irruption habilement ménagée de telles séquences dans la trame du discours, au lieu que l'évidence première de l'image au cinéma oblige à les trouver parfaitement anodines. Non pas issues d'obsessions sexuelles, toujours intéressantes, mais en quelque sorte d'une obsession très à la mode de l'obsession sexuelle, compromis douteux entre deux options valables, elles, à condition qu'on les assume dans l'excès : la naïveté totale ou la formalisation totale. Il est peut-être enfin, une façon d'envisager lesdites scènes, mais que le film, à demi-naïf seulement, se garde d'indiquer : voir en Trintignant un enfant grandi mais attardé qui continuerait à garder de l'érotisme l'image qu'il s'en faisait dans le sketch de Demy. — J. N.

Les paradoxes de Fleischer

FANTASTIC VOYAGE (LE VOYAGE FANTASTIQUE). Film américain en cinémascope et en deluxecolor de Richard Fleischer. **Scénario** : Harry Kleiner et David Duncan d'après une histoire de Otto Klement et Jay Lewis Bixby. **Images** : Ernest Laszlo. **Musique** : Leonard Rosenman. **Décors** : Jack Martin Smith, Dale Hennesy, Walter M. Scott et Stuart A. Reiss. **Assistant** : Ad Schaumer. **Effets spéciaux** : L.B. Abbott, Art Cruickshank et Emil Kosa jr., pour la photo ; Fred Zendar et Peter Foy, pour la technique. **Montage** : William B. Murphy. **Son** : Bernard Freericks et David Dockendorf. **Interprétation** : Stephen Boyd (Grant), Raquel Welch (Cora Peterson), Edmond O'Brien (Général Carter), Donald Pleasence (Docteur Michaels), Arthur O'Connell (Colonel Donald Reid), William Redfield (Capitaine Bill Owens), Arthur Kennedy (Docteur Duval), Jean Del Val (Jan Benes), Barry Coe (Assistant de liaison), Ken Scott (L'homme du service secret), Shelby Grant (L'infirmière), James Brolin (Le technicien), Brendan Fitzgerald (L'opérateur de radio). **Producteurs** : Eric Stacey, Saul David. **Production** : 20th Century Fox, 1966. **Distribution** : Fox. **Durée** : 1 h 40 mn.

Un auteur sans œuvre. — Les films de Richard Fleischer nous parviennent étrangement. On les aime un par un mais on méprise l'ensemble. Y a-t-il une œuvre, ou même un auteur ? Si cela était, comment expliquer que nul, jamais, ne le remarqua ? Faut-il conclure à une suite de hasards, accidents heureux qui auraient nom « Vingt Mille Lieues sous les mers », « La Fille sur la balançoire », « Bandido Caballero », « Les Vikings », « Le Temps de la colère » ou « Barabbas ? ». C'est peu probable. La situation de Fleischer serait donc ambiguë : ni artisan ni auteur, découvert et oublié à intervalles réguliers, contraint pour finir d'entreprendre lui-même sa propre apologie (« Cahiers », nº 186). Fleischer serait ce cinéaste qui réussit tous ses films sans réussir une œuvre.

Des thèmes sans auteur. — Second paradoxe : Fleischer n'est pas un auteur mais il parle toujours de la même chose. A savoir : les jeux de la justice, la répartition des récompenses et des châtiments, ou encore les pouvoirs de l'intelligence. Ce ne sont que cas de conscience, témoignages contradictoires, mobiles cachés et motivations étranges. On y apprend que juger est téméraire, car, comme le dit par ailleurs Octave « tout le monde a ses raisons ». Les recenser est bien assez. Avec un peu de patience, on doit pouvoir tout expliquer et suspendre indéfiniment le jugement, jusqu'à l'oublier. Les plus beaux films de Fleischer (« La Fille sur la balançoire », « Le Temps de la colère ») sont aussi ceux dont la vision est la plus malaisée — pour ne pas dire la plus décevante —. On part pour juger les personnages, décider qui a raison et qui a tort, et, à mesure que le film avance, la question perd de son urgence, s'estompe et disparaît. On se surprend à suivre le mouvement (thèses et antithèses) d'une pensée impersonnelle, impartiale et un peu cynique, soucieuse d'expliquer, de justifier à perte de vue, et tout cela pour rien (ou pour le simple plaisir de la jubilation intellectuelle). Voilà bien les pouvoirs de l'intelligence, et ses limites : elle n'éclaire qu'après coup. Les films de Fleischer ne concluent pas et s'ils avancent, c'est en se détruisant. C'est dire qu'ils ne mènent nulle part, renvoyant chacun dos à dos, le spectateur vide et déçu, la fille sur sa balançoire et le cinéaste à son purgatoire. Les orgies de l'intellect ne laissent (c'est bien connu) qu'une légère amertume. — Serge DANEY.

P.S. — Ou aura remarqué qu'il fut peu question ici du « Voyage Fantastique ». C'est que l'art de Fleischer ne s'y trouve qu'en filigrane ou à l'état d'ébauche. On notera seulement que : 1) L'astuce y remplace l'intelligence. 2) Un film fait en fonction d'une seule (et belle) idée ne peut que gêner Fleischer qui préfère le foisonnement d'idées de préférence contradictoires. 3) Dans un morceau de bravoure qui dure trop longtemps, la routine s'installe très vite et il ne reste ici qu'un vague malaise intellectuel. 4) Inversement, tout ce qui annonce le « clou » du film est parfaitement réussi. On remarquera à cet égard que les premiers plans de l'avion qui se pose dans la nuit sont de loin les plus beaux et les plus inquiétants.

Entretien avec

Claude Autant-Lara

(suite de la page 39)

(et pour laisser de côté le fait que je n'aime pas trop ses films, ce qui n est évidemment pas une chose à dire), ce garçon a une désolante manie : celle de ne jamais s'adresser à des acteurs professionnels. Je trouve que c'est une erreur. C'est un métier, d'être acteur. Et ce n'est pas une bonne idée que de prendre un tonnelier pour faire un tonnelier. Du simple fait qu'il est réellement tonnelier, il ne sera pas meilleur, ce n'est pas vrai ! C'est au bon acteur à apprendre à être un bon tonnelier, et moi je devrai lui apprendre aussi en fonction du film, et après avoir moi-même observé un tonnelier, ce que ce tonnelier devra faire. Car on ne fait pas un clou avec un clou ! On prend un morceau de fer et des instruments, et du morceau de fer, on fait un clou. C'est là ma position. Malheureusement, la plupart des pays sont mieux lotis que nous du point de vue acteur. Quand je vois « Signore e signori » de Pietro Germi, je remarque le choix si judicieux des acteurs, et leur très grand naturel en face de la caméra. Nos acteurs, par contre, ont souvent l'air de déclamer. C'est plutôt gênant. Ce n'est pas tout à fait leur faute : cela vient, aussi, du fait que la langue française n'est vraiment pas commode. Quand je pense à l'avantage extraordinaire qu'ont les Anglais, avec leur langue, si facile et si souple pour l'élocution. Presque tout le monde est bon acteur, en anglais. Facilement. Tandis que le français, ce n'est vraiment pas commode à dire, ce n'est pas une langue très cinématographique...

Cahiers Cela nous rappelle que vous avez travaillé à Hollywood. Pouvez-vous nous parler de cette expérience ?

Autant-Lara Je suis allé là-bas vers les années trente. J'y ai été amené surtout grâce à ma connaissance de l'anglais, et ç'a été pour moi une expérience extrêmement intéressante. Au point de vue des acteurs, par exemple (j'ai vu travailler tous les plus grands acteurs d'alors) et, en général, du point de vue des méthodes de travail américaines, très perfectionnées, très précises. Personne, là, ne se livre à l'improvisation : tout a fait l'objet d'une étude attentive et des plus minutieuses. Une fois qu'ils sont sur le plateau, là oui, ils gâchent le temps, mais même dans ce cas, ils savent toujours ce qu'ils font. Je faisais alors partie du groupe français, à l'époque où l'on invitait des cinéastes étrangers pour faire les versions non américaines des films. Cette petite colonie française s'appelait le « French Department », et c'était vraiment un assez curieux département. Nous avions à charge de réaliser les versions françaises des films américains. C'était d'ailleurs très drôle que d'assister à l'établissement du scénario, qui donnait régulièrement lieu à des scènes plutôt comiques. On commençait par donner le scénario américain à traduire ou à franciser à un auteur français. Une fois qu'il avait fini son travail, les Américains le lisaient, puis, comme ils avaient le choix entre sept ou huit auteurs du même rang (il y avait là tout un choix de scénaristes et d'écrivains, auteurs de théâtre ou romanciers, tous amenés sur place et à demeure, et qui y sont restés près de deux ans), ils faisaient venir un deuxième auteur, pris au hasard dans le groupe et lui disaient : « Dites donc, il y a un tel qui a écrit ce scénario, nous aimerions bien que vous le lisiez et que vous nous disiez ce que vous en pensez ? » Le deuxième l'emportait, le lisait, et revenait en disant discrètement : « Voyons ! mais vous n'allez pas tourner ça ! Ce n'est pas sérieux... » Et il donnait telle ou telle raison qui prouvait indubitablement que le travail du confrère était vraiment lamentable. Fort inquiets, les Américains disaient : « Bon, eh bien, soyez gentil, veuillez reprendre tout ça et nous l'améliorer un peu ». Le deuxième auteur était d'accord, il prenait tout ça, et il le récrivait. Une fois que c'était fini, les Américains soumettaient ça à un troisième auteur qui, la plupart du temps, leur disait : « Vous savez, ce n'est vraiment pas très bon, si jamais vous tournez ça, ça va donner un film qui risque fort de se faire emboîter chez nous... » Les Américains, du coup, commençaient à être de plus en plus inquiets, et ils faisaient venir un quatrième larron, et un cinquième, etc. Quand ils étaient rendus au dernier gars, ils commençaient à avoir une fameuse collection de scénarii. C'est alors qu'ils se mettaient eux-mêmes au travail, et, en prenant un petit bout de l'un, un petit bout de l'autre, ils arrivaient à concocter quelques chose de sortable. Inutile de préciser que les versions françaises qui ont été faites là-bas (à part celles de Feyder qui, lui, avait assez de poids pour imposer ses vues personnelles et justes), n'étaient pas particulièrement brillantes, du fait de ces étranges procédés. Finalement les Américains en sont arrivés à cela : on faisait établir une traduction à peu près exacte du film, et on priait le metteur en scène de bien vouloir la tourner. Et tel quel. Le metteur en scène travaillait alors avec une moviola, le film original américain constamment sous les yeux, sur le plateau, et il était prié de le décalquer purement et simplement. Sans changement s'il vous plaît ! Du coup, le « French department » était devenu beaucoup moins pittoresque, mais le travail y a gagné en rapidité. Jusqu'au jour où les Américains, découragés, ont trouvé une solution beaucoup plus radicale : le doublage. A partir de ce jour, ce fut la fin du « French department », et de tous les départements non américains. Malgré cela, les années passées là-bas furent pour moi une expérience fort intéressante. C'est même là que j'ai commencé à vraiment apprendre le métier.

Cahiers Pourtant, vous aviez déjà fait des films. Ne serait-ce que « Construire un feu », que personne d'entre nous n'a vu...

Autant-Lara C'était une sorte de grand documentaire, basé sur une histoire de Jack London, et ce fut le tout premier film réalisé avec l'Hypergonar du Professeur Chrétien. Le film a été entièrement détruit, il n'en reste rein. Voici comment les choses commencèrent : je divergeais complètement des vues d'Abel Gance, sur la façon de faire éclater l'écran. Lui, à l'époque, était en train de réaliser son triple écran, grâce à trois appareils Debrie superposés. Moi, je pensais qu'il y avait sûrement d'autres moyens, et c'est alors que j'ai eu connaissance de l'Hypergonar du Professeur Chrétien. Lequel n'a d'ailleurs pas été inventé par lui. Chrétien, savant très modeste, m'a dit qu'il avait repris simplement les travaux d'un physicien allemand (de 1880) qui s'appelait Lubke — et il m'a montré, en toute simplicité, ses sources : des dessins qu'il avait repris (qui définissaient déjà tout le principe de l'anamorphose) et qu'il avait seulement corrigés et améliorés. Cela m'avait prodigieusement intéressé, et, avec mes faibles moyens, j'avais entrepris de monter un film qui utiliserait ce procédé. J'ai eu beaucoup de mal à terminer le film — cela m'a pris un an et demi — et ensuite, évidemment, aucun exploitant n'a voulu entendre parler de faire un écran spécial pour le projeter. Heureusement, j'ai découvert le Studio Parnasse, pas encore terminé à l'époque, qui n'avait pas d'écran et projetait encore sur le mur. C'est donc M. Nachbaur père qui accueillit mon film. Nous n'eûmes qu'à dégager un peu plus le mur du fond et à installer l'hypergonar vertical, et l'hypergonar horizontal, et à projeter... Tout s'est bien passé pendant environ deux mois. C'est alors que le président du Syndicat de l'exploitation de l'époque a envoyé une lettre recommandée à M. Nachbaur (la première des nombreuses lettres recommandées que m'ont values mes films...) pour lui signifier que, exploitant un film en se servant de procédés tout à fait différents de ceux de ses confrères, le Studio Parnasse pratiquait là une concurrence déloyale. Donc, sous peine de radiation du Syndicat de l'exploitation, il lui enjoignait d'arrêter immédiatement la carrière de ce film. Nachbaur, très ennuyé, m'a fait venir. Il m'a dit : le film marche

bien, mais que voulez-vous, mon vieux... je ne peux pas me dissocier de toute l'exploitation, ni rompre avec mon syndicat... Alors il m'a remercié, et je n'ai plus eu qu'à repartir avec mon malheureux film sous le bras. Sa carrière était morte du même coup. Ce film avait tout de même intéressé pas mal de gens, et il en était venu quelque chose aux oreilles des Américains, et Laudy Lawrence m'a fait venir. C'est d'ailleurs là qu'ils se sont aperçus que je parlais très couramment l'anglais, et c'est sur ce film qu'ils devaient m'engager. Je suis donc parti et, à la demande de Chrétien, j'emportai dans mes bagages plusieurs Hypergonars, de façon à bien montrer à la Metro-Goldwyn (qui m'avait engagé) ce procédé révolutionnaire. Je me disais : eux, du moins, ils comprendront ! Dès que je suis arrivé à Culver-City je me pointai aussitôt au « Front office », demandant à être reçu. J'ai eu affaire à Albert Lewin, « executive » de la Metro — qui depuis a fait des films — à qui j'ai expliqué que je lui apportais un procédé vraiment nouveau, et très intéressant. Il a transmis ça négligemment à son service technique. Ledit service a étudié la question pendant six mois. J'attendais. Puis, un jour, une réponse est venue : procédé « n'ayant aucun intérêt et sans aucun avenir ». Cela se passait en 1931 : c'est ce même procédé très exactement que la Fox devait racheter 50 millions en 1963, en lui donnant le nom de Cinémascope.

Cahiers Qu'est devenu « Construire un feu » ?

Autant-Lara Il a eu un sort bien malheureux. Je l'avais laissé dans un blockhaus, en France, et, de là, on m'envoya des lettres (recommandées) pour me demander d'en payer la location. Seulement, il y a une douce manie, en Amérique, une manie qui m'avait gagnée : celle qui consiste à changer de domicile très fréquemment. Les lettres ne m'ont donc pas joint, et, quand je suis revenu en France, j'ai appris que le film avait été mis au pilon ! Il ne me reste plus de ce film que des petits bouts d'images...

Cahiers Pourquoi aviez-vous choisi ce sujet de London ?

Autant-Lara Parce que c'était à la fois une matière romanesque et documentaire et que je pouvais tourner cela entièrement en extérieurs. Enfin presque. Il y a eu quelques petites scènes faites dans un petit studio. J'avais tourné cela sur le Mont-Revard, là où plus tard, d'ailleurs, me le rappelant, j'ai tourné « L'Auberge rouge ». Le film était interprété par José Davert, un vieil acteur de René Clair. Il n'était pas très long : 1 600 ou 1 700 mètres.

Cahiers Et aujourd'hui, envisagez-vous de continuer dans la voie de ces films combatifs — ou de combat — qui sont — pour nous — le meilleur de ce que vous avez fait ?

Autant-Lara Pour moi aussi. Car je sais bien qu'il n'y a que ça qui me va. Et je crois aussi qu'un film n'est bon que s'il a un minimum de mordant et de méchanceté, et même... oui : je crois que seules subsisteront les œuvres qui ont un peu de venin. Les autres, bien sûr, on les regarde, et c'est tout ; elles sont purement distractives. Or, c'est une matière extrêmement explosive que le cinéma, il faut utiliser cette force et cette violence de l'image. Mais, comprenez : je dis violence dans le sens de révolte, bien plutôt que dans le sens de violence. Car ça, je trouve qu'on en abuse. Les bagarres et les scènes érotiques, maintenant, c'est aussi régulier que les petits pâtés. Bobine sept : festival érotique ! On aboutit ainsi à une autre forme de monotonie et de banalité. Et, voyez, même le film de Resnais : même lui ! Tout d'un coup, pourquoi, voilà la bobine croustillante, mais oui ! Elle y est ! Là aussi !

Et c'est lassant aussi, parce que : 1° comme il faut toujours se surpasser, alors qu'est-ce qu'on va bien pouvoir faire la prochaine fois ? et 2° ce n'est pas toujours de bon goût quand cela vient dans un sujet où cela n'a rien à faire. Moi, d'ailleurs, je ne suis pas particulièrement en faveur de ce qu'on appelle le « goût ». Ce n'est pas une chose que j'aime tellement, simplement parce que je vois naître là quelque chose qui devient un nouveau poncif, qui relève des nouvelles valeurs établies et je pense qu'il faut réagir contre. Mais c'est curieux, quand je pense à l'entretien que nous avons fait il y a quelque temps — celui dont l'enregistrement a été victime d'un incident technique — il me semble que dans celui-ci les choses se passent un peu différemment... Il n'y a pas la même carburation.

Cahiers C'est forcé. On ne peut jamais refaire exactement la même chose.

Autant-Lara Eh oui : « Il y a dans tout ce qui commence, une source, une fraicheur qui ne se retrouvent jamais plus ». C'est de Péguy, dans le « Mystère de la Charité de Jeanne d'Arc »... Et c'est très vrai : il y a des choses au départ qui ont une spontanéité qu'on ne retrouve plus jamais par la suite.

Cahiers C'est justement l'argument de ceux qui veulent dans le cinéma laisser une certaine part à l'improvisation, au hasard...

Autant-Lara Oh mais, la part de hasard, on sait la garder !... Je n'ai jamais dit le contraire. Je dis seulement qu'il ne faut pas systématiser, ni pousser trop loin. Prenez le chef d'orchestre, il ne dit pas à ses musiciens : apportez donc vos instruments, deux mille bécarres avec, et puis quatre mille bémols, et on verra bien ce qu'on jouera... Non, car un orchestre, lui aussi, est un spectacle construit. Mais, évidemment, une fois que tout est réglé, on laisse intervenir la spontanéité. Je veux dire que, si on fait huit prises, par exemple, on constate toujours qu'il y en a où le jet est plus pur, plus spontané, et souvent — je ne dis pas toujours — il arrive que ce soient les premières...

Pas plus que ce que les grosses têtes d'intellectuels du cinéma ont appelé le cinéma-vérité n'a donné d'œuvres capitales. Pour faire plus vrai, donner une sensation de vérité, Antoine, au Théâtre Libre, faisait monter sur la scène une vraie vache... Un peu puéril, tout de même ? Notre métier, cela consiste à donner une parfaite illusion de la vérité avec des moyens artificiels. Sinon, pourquoi ne pas faire tirer, au cinéma, avec de vraies balles ? Ça ferait plus vrai, non ? Je ne sais pas ce qu'en penseraient les acteurs... Que voulez-vous : c'est un métier d'être acteur. Pas d'histoire. Je le sais bien, qu'il ne faut pas que le « métier » l'emporte, qu'il ne faut pas que les acteurs soient mécanisés. Mais le metteur en scène est justement là pour faire en sorte que les acteurs mettent leur métier au service du rôle et les empêcher de se livrer à un numéro purement artificiel. Sait-il que ses films pâtissent de ne pas avoir d'acteurs valables qui apporteraient, en définitive, plus de conviction à ce qu'il veut dire ? Ils l'aideraient à le dire mieux, c'est certain cela — et surtout pas faux à vous écorcher les oreilles. Croyez-vous qu'un architecte puisse dire : apportez 400 tonnes de fer et 200 tonnes de ciment. On verra bien ce qu'on construira... Ou : surtout, donnez-moi des ouvriers qui n'aient jamais travaillé dans le bâtiment...

Cahiers Mais Bresson sait à l'avance ce qu'il construira.

Autant-Lara Oui, mais il a un matériau qui, lui, ne sait rien à l'avance et qui n'entre pas bien dans sa construction, qui la rend instable, bégayante. En tout cas, disons que je ne sais pas travailler comme ça. J'ai une tout autre méthode.

Cahiers Pensez-vous qu'il y ait une continuité dans votre œuvre ?

Autant-Lara Je pense bien, et elle va toujours dans le même sens ! Je pense aussi que ce qu'il y a d'intéressant dans un film, c'est qu'il puisse ne pas être éphémère. Vous savez, on a toujours le désir d'avoir fait un travail qui puisse être utile et durable. Pour moi, je vois sans déplaisir que plusieurs films que j'ai faits continuent de passer dans les cinémas, vingt ans après. C'est déjà vieux pour un film. Et j'en suis heureux, car je pense qu'il est bon que les films aient une vie aussi prolongée que possible. Il faut toujours souhaiter que ce qu'on a fait demeure en vie. Donc, je pense que j'ai fait autrefois certains films qui peuvent encore être vus, et je pense que, peut-être, ils pourront, encore dans dix ou vingt ans, être regardables sans trop de déplaisir. On ne peut pas en dire autant de... enfin de pas mal d'autres films. C'est le temps seul qui remet les choses au point. Bien des jugements d'aujourd'hui sont suspects... C'est seulement lorsque les choses sont bien décantées qu'on peut se rendre compte de leur valeur. Il y a un terrible côté « mode » dans beaucoup de films actuels, et c'est ce qui les rend très fragiles. C'est pourquoi, pour ma part, j'ai un certain goût pour une forme

d'expression plutôt traditionnelle, parce que je pense que c'est cette expression-là qui, malgré tout, a les plus grandes chances de survivre. Je pense que c'est elle qui me permet le mieux de ne pas céder à la mode, qui est — avec le commerce — le principal danger de ce métier.

Cahiers En ce qui concerne le vieillissement, justement, nous pensons que ceux de vos films que certains considèrent comme classiques — « Le Diable au corps » par exemple — ont vieilli davantage que ceux — comme « La Traversée de Paris » — où il y avait davantage de verve — et de venin.

Autant-Lara Vous croyez que « Le Diable » a tellement vieilli que cela ? Moi, je ne le pense pas. Mais enfin, c'est possible... De toute façon, j'aime bien « La Traversée de Paris », et je pense qu'elle tiendra le coup, oui. On est mauvais juge des films qu'on a faits, et les films, aussi, c'est comme les enfants : ceux qu'on aime le mieux sont ceux qui vous ont causé le plus d'em... bêtements. Alors, c'est plutôt aux autres de juger. On fait les choses, et puis, une fois qu'elles sont faites, elles vous échappent. Le jugement appartient à ceux qui viennent après vous.

Cahiers Nous nous sommes un peu éloignés de la question de tout à l'heure qui était : envisagez-vous de continuer dans la voie qui est celle de vos deux derniers films (entre autres) ; celle des films actuels et combattifs ?

Autant-Lara Bien sûr. Certainement. Mais pas tout de suite. Actuellement, je suis sur « Lucien Leuwen » de Stendhal, parce que j'aime beaucoup Stendhal. Enormément. C'est un très jeune auteur de 150 ans...

Mais peut-être est-ce vrai qu'il faut faire actuellement des films de notre époque, s'adressant à notre époque. Oui, c'est sans doute à cela qu'il faut s'attacher... Il n'empêche que ce projet de « Lucien Leuwen » me plaît bien, et justement en fonction de notre époque. Plusieurs raisons ont convergé, qui m'ont incité à mettre ce projet en chantier. D'abord, je viens, avec les deux « Journal » de faire, coup sur coup, deux films « modernes », sociaux, et combatifs. Soufflons un peu... Et il faut, aussi, changer de genre. Ensuite, je pense que notre cinéma ne devrait pas être cantonné dans un paupérisme dangereux. Face aux énormes réalisations de la concurrence étrangère, notre cinéma devrait pouvoir disposer, chaque année, d'au moins plusieurs films français de tête, d'une ampleur, d'une ambition artistique — car je ne parle pas là des gros films du cinéma d'affaires — et d'une qualité exceptionnelles. Le Centre du cinéma ferait bien d'y penser. Car, hélas, le financement de tels films est quasi-impossible, actuellement, en France. Pour « Lucien Leuwen », si je n'avais pas eu une offre inattendue, une proposition généreuse du cinéma soviétique, qui va aider à la réalisation de cette œuvre — française — il n'en aurait pas été question... Mais il y a eu aussi d'autres raisons qui ont joué. Ce « Lucien Leuwen » (qui sera probablement appelé : « Le Rouge et le Blanc », un des titres choisis par Stendhal) me plaît car il va contre toute une tendance du cinéma actuel. Il tourne le dos à l'érotisme, grossier et vulgaire, le plus souvent, de notre cinéma. Ce sera un film d'amour chaste, absolument chaste — mais extraordinairement imprégné de la plus brûlante passion... Il n'y a, pour ainsi dire, plus de passion dans les films du « nouveau cinéma », pas plus, d'ailleurs, que dans le « nouveau roman ». Ça se perd la passion... Ils sont secs, n'ont plus de cœur, les jeunes... Il faut corriger cela, on verra bien ce que le public dira... Et puis, c'est antibourgeois, la passion : au fond, ça doit être cela qui me plaît... Enfin, j'aime « Lucien Leuwen » aussi parce que l'époque qui y est décrite n'est pas non plus dénuée de rapports, dans un autre domaine, avec la nôtre. Je suis d'ailleurs persuadé que si Stendhal n'a pas fini son roman, c'est qu'il a eu peur des répercussions que cela pouvait avoir à l'époque sur sa propre existence, qui, vous le savez, était déjà très précaire. Il s'est dit : ce roman, une fois terminé, sera publié, et, une fois publié, je finis dans une geôle de Louis-Philippe. Et c'est bien ce qui serait arrivé. Déjà quand il a publié « Le Rouge et le Noir », savez-vous que la plupart de ses amis lui ont tourné le dos ?... Je suis sûr que c'est là la raison, parce que s'il avait vraiment voulu terminer son roman, il en aurait eu largement le temps : six ans !... Pour en revenir à votre question, il faut penser qu'en France, actuellement, il y a de grandes difficultés à faire un film « actuel », comme vous dites. C'est souvent cela qui nous fait hésiter... Si vous vous mettez à parler de l'époque actuelle, vous ne pouvez pas tout dire. Loin de là. C'est dû à un certain nombre de tabous. Mais, comme je ne crois pas au hasard, je précise : de tabous organisés. Le spectacle, aujourd'hui, comme le reste, est fonction de la politique. Le capitalisme s'est emparé des postes-clés de la culture, et veut détourner les forces intellectuelles à son avantage. C'est net. Il ne faut rien dire, car le spectacle est fait pour endormir les gens, et pas pour les réveiller. Imaginez un spectacle fait pour réveiller les gens ? Mais ce serait épouvantable ! Car les esprits ne sont pas faits pour être réveillés mais pour être endormis ! Et endormis par tous les moyens, y compris par le spectacle ! Voyez la télévision ! Un spectacle qui réveillerait ? Ah non, surtout pas ! Pas aujourd'hui ! Pas en France ! Et surtout pas un spectacle comme le cinéma, qui touche la grande masse ! Non ! Ça risquerait d'aller trop loin... Et ce que je vous dis là définit ce qui est, au fond, notre grande bagarre pour le moment : celle de la liberté d'expression. C'est là le point le plus sensible de l'évolution cinématographique actuelle. Ce l'est partout dans le monde, à des degrés différents, mais dans aucun pays ce n'est plus grave qu'ici, parce que nous n'avons jamais connu autant de censure qu'en France, et maintenant. Il nous faut donc lutter. Parfois, effectivement, on lutte, mais on ne lutte pas assez. On ne se rend pas assez compte à quel point la situation est sérieuse. « La Religieuse », par exemple. Je n'ai pas vu le film, mais enfin, je connais le livre, et il est évident que ce qui y est dit appartient à une époque révolue, et que le problème qu'on y traite est maintenant classé, périmé, sans aucun intérêt et arrangé par l'Eglise elle-même ! Eh bien, il se trouve que, même de cela, on ne peut pas faire un film ! Voilà qui en dit long...

Cahiers Nous arrivons, maintenant, je crois, à la fin de cet entretien : y a-t-il quelque chose que vous désireriez ajouter pour le terminer ?

Autant-Lara Oui. Il y a autre chose que j'aimerais dire. Une chose qui part de la situation suivante : à savoir que nous vivons dans un pays spécial où le cinéma n'est absolument pas pris en considération par les pouvoirs publics. Dans des pays comme l'Amérique, l'Italie, on a parfaitement conscience de l'importance du rayonnement du cinéma. Un bon film fait aimer dans le monde le pays qui l'a fait. En France, on s'en moque. C'est un art de saltimbanques. Nous sommes les comiques de la troupe. C'est donc là un métier qui demande à être particulièrement défendu. Or, nous l'avons défendu dans le passé, mes camarades et moi, avec l'aide des syndicats, qui ont leurs défauts, peut-être, mais qui concrétisaient tout de même une certaine cohésion de la profession. C'était donc malgré tout bénéfique pour la marche de cette industrie, qui, elle aussi, doit être assise sur des bases matérielles d'autant plus sérieuses et solides que le cinéma français ne peut compter que sur 60 ou 80 millions de spectateurs francophones — contre 800 millions de spectateurs anglophones ! Tout le problème français est là. Or, je déplore que, depuis l'arrivée d'une nouvelle génération de cinéastes, nos jeunes confrères se soient détachés de cette cohésion professionnelle, et qu'ils marchent en francs-tireurs, chacun dans son coin, sans que rien nous réunisse, sans que nous nous voyions jamais, sans que nous puissions défendre, sur le plan où c'est nécessaire, indispensable, notre profession. Car c'est très bien de la défendre par des œuvres, mais vous savez comme moi que ces œuvres sont faites dans un certain milieu, dans certaines conditions matérielles ou morales, généralement peu favorables, et qu'il faut donc défendre, aussi, cette profession par une certaine action, action qui, par ailleurs, vise à donner à l'ensemble des membres de la profession toutes les possibilités de faire des œuvres. Cela donc, je le déplore, face, je le répète, à des pouvoirs

publics qui n'ont pour nous aucune considération, et contre lesquels nous devrions former bloc. Qui donc a déclaré à l'occasion du cinquantième anniversaire de l'Institut Français de New York : « Le niveau mental du cinéma est tout à fait bas, les films racontent des histoires d'amour stupides à l'aide d'images magnifiques, ils ont remplacé les romans qui racontent des histoires d'amour tout à fait stupides dans une prose exécrable » ? Je pense qu'un cinéaste ne peut pas ressentir une telle déclaration autrement que comme une insulte. Surtout ceux qui dans des conditions difficiles essaient sincèrement d'élever le niveau dans ce métier. Que ceux-là même qui, par tout leur arsenal de censures morales, politiques, religieuses, leurs entraves financières, empêchent le cinéma de s'exprimer librement, que ce soient ceux-là qui, le contraignant à la médiocrité, l'insultent en plus... c'est peut-être beaucoup, non ?... Insulte qui, de plus, risque de restreindre, à plus ou moins longue échéance, notre possibilité de faire des films. Quant aux romanciers, s'ils s'estiment mis en cause, cela les regarde... De toute façon, ils ne risquent pas grand-chose, car il est plus facile, matériellement parlant, d'écrire que de filmer. Cette déclaration en tout cas traduit bien l'état d'esprit d'un Pouvoir qui ne s'intéresse au cinéma que pour le pressurer — n'oublions jamais que le cinéma français est le plus taxé du monde ! — au lieu de lui donner les bases solides sur lesquelles il pourrait travailler et contribuer au rayonnement du pays. Mais il n'y a jamais eu de politique générale propre au cinéma, en France, et il n'y en a pas plus aujourd'hui. Il n'y a que de la politique — politique. Personnellement, je déplore donc qu'il n'y ait plus d'organisme qui réunisse, organise, tous les participants de la profession, et qui les mène à une bataille professionnelle qui, je crois, est, tout au moins dans un pays comme le nôtre, nécessaire. Voilà. J'ajoute maintenant quelques exemples. Prenons les cinéastes russes. Ils ont une « Maison du Cinéma », le « Domkino », où ils se réunissent — aussi cordialement que des professionnels qui ne s'aiment pas peuvent se réunir. Car — et je ne me fais aucune illusion là-dessus — on ne s'aime pas beaucoup dans la profession, et les réunions dans un « Domkino » français seraient probablement des réunions de gens qui ne s'aimeraient pas. Seulement, c'est sans importance : on n'est pas tant là pour s'aimer que pour favoriser la survie d'une profession commune, ce à quoi nous avons tous intérêt. Car l'essentiel, dans le « Domkino », est qu'il y règne un indiscutable esprit de corps et que les gens y tombent aisément d'accord sur l'essentiel, c'est-à-dire examiner leurs problèmes, se défendre, exiger des améliorations, et cet cela l'important. De plus, si cela se réalisait en France, nous y aurions les contacts nécessaires à l'évolution d'un métier. Nous aurions par exemple, nous qui ne sommes pas de la même génération, des contacts avec ceux qui ont accédé au cinéma après nous et que nous serions ainsi amenés à rencontrer plus ou moins régulièrement. Il n'y a aucune raison de penser que ces contacts ne seraient pas enrichissants pour tout le monde. Personnellement, je le regrette, mais je ne les vois jamais, les jeunes. Vous me direz peut-être que de leur côté, ils n'ont aucune raison de me voir !... Peut-être, mais enfin il existe un minimum de raisons impérieuses qui pourraient nous amener à nous rencontrer. Et si nous nous rencontrions, je suis sûr que nous nous comprendrions mieux au lieu de nous opposer sans trop bien savoir pourquoi. Alors, ou bien nous serions d'accord, ou bien nous continuerions de nous opposer, mais au moins nous saurions, les uns et les autres, sur quels points, et pourquoi. Malheureusement, nous sommes tous éparpillés, et c'est justement au travers de cette dispersion que les pouvoirs publics font ce qu'ils veulent avec le cinéma — c'est-à-dire : rien. Je prends un autre exemple qui est l'Italie. Dans ce pays, l'organisation du spectacle est dirigée par des gens assez remarquables, qui savent défendre le cinéma italien — lequel vit d'ailleurs sur des bases financières extravagantes. Mais la « Banca di Lavoro », grâce à quoi le cinéma italien peut exister, est périodiquement renflouée... Chaque année, c'est l'Etat italien qui y introduit plusieurs milliards de lires, sans lesquelles il n'y aurait plus d'industrie du cinéma italien depuis longtemps, plus de cinéma italien du tout. Car l'Italie sait bien tout le prestige que lui vaut son cinéma. Or, si l'Etat italien, lui-même, prend un tel soin de son cinéma, c'est grâce à l'action, à l'importance, à l'influence des gens de cinéma italien. Pouvez-vous me citer le groupement de professionnels qui, en France, essaie de faire la même chose ? Il n'y a rien ! Personne ! Aucune personnalité, aucun organisme qui sache quoi faire, aucune régulation qui tenterait de mettre un peu d'ordre dans le bourbier. Il y a bien un Centre du cinéma, rendu débile et inopérant, et qui est la plupart du temps à mi-chemin entre deux demi-mesures. C'est-à-dire que, sous le prétexte fallacieux de ne pas tomber dans un dirigisme trop grand de l'industrie, et des moyens d'expression, on laisse gentiment « flotter les rubans », comme on dit. Mais derrière cela, qu'y a-t-il ? Et où cela nous mène-t-il ? Faute d'une action, nous allons rapidement arriver à une situation très, très grave : on y est d'ailleurs : le cinéma américain est en train de croquer le cinéma français, une bonne fois pour toutes. Il y a un temps où nous nous battions. Je me suis battu pour la loi d'aide. J'estime que c'était une action aussi intéressante que la réalisation d'un bon film. C'est aussi notre action qui, au début de l'après-guerre, a mené le gouvernement à reculer et à annuler les accords Blum-Byrnes. Mais nous n'arrêtions pas, tous, de nous remuer ! Et il y avait alors des gens très courageux. Nous sommes même descendus dans la rue, en force, avec défilés sur les boulevards ou sur les Champs-Elysées, camions et pancartes à l'appui ! Mais vous n'avez pas connu cette époque... On a fait des « Pleyel » archi-combles, je vous l'assure, rien que pour parler du cinéma **français...**

C'était l'époque de « L'Ecran Français », malheureusement disparu. Nous n'avons plus de journal, nous n'avons plus maintenant que des journaux de midinettes ou des journaux professionnels qui sont des journaux de commerçants, nous n'avons rien d'équivalent à cet hebdomadaire qui nous représentait, qui était combatif, et qui a fait un certain travail, qui, lui aussi, a été à l'origine du succès de la loi d'aide. Pour voir à quel point une action de ce genre nous manque aujourd'hui, il n'y a qu'à voir l'état dans lequel est le cinéma français. La désaffection des salles est un aspect du problème. Mais l'autre aspect — celui qui nous regarde plus directement — est l'action civique à entreprendre. Faire des films ? Oui, c'est très bien — et c'est même la chose la plus importante — seulement, si aucune action n'est entreprise, il va venir ceci : que faire des films risque bien de n'être plus guère faisable ! Alors ? Disons que l'action civique doit aujourd'hui prendre la seconde place dans l'activité d'un cinéaste, juste après la création de films — mais que c'est, que cela reste, le complément indispensable de son activité.

Oui, je regrette que les jeunes n'aient pas conscience de cela à l'heure actuelle. Et c'est grave. Il n'y a dans nos syndicats, à l'heure actuelle, à peu près personne qui les représente vraiment. Cela traduit un certain manque de solidarité, un certain égoïsme...

On peut se moquer de nous, critiquer nos syndicats, comme vous l'avez fait, mais je vous répondrais que, au lendemain de la Libération, lorsque nous avons monté cet énorme mouvement de protestation, ces Comités de défense du cinéma français, dans toute la France, et que, après un an et demi de luttes quotidiennes — j'étais le Président du syndicat et suis resté tout ce temps sans travailler — eh bien ! nous avons abouti au vote de cette loi d'aide au cinéma qui a permis au cinéma français, à la production, à l'exploitation comme à la distribution, de vivre depuis ces vingt dernières années. Si nous n'avions pas pris de risques personnels, si nous n'avions pas milité de la sorte, aurait-il encore existé, ce Cinéma Français que la Nouvelle Vague a tout de même été bien contente de trouver encore debout, et en état de la recevoir assez confortablement, tout de même ?

Et c'était, aussi, notre façon de penser aux jeunes, nous. (Propos recueillis au magnétophone.)

liste des films sortis en exclusivité à Paris

du 8 février au 7 mars 1967

Note

Jusqu'à présent, n'étaient commentés dans cette « Liste des films sortis à Paris » que ceux qui, à notre avis, ne méritaient pas de prendre place dans le « cahier critique » : mais ce principe défavorisait en fin de compte les films importants, puisque c'est souvent un mois ou deux après leur sortie qu'ils étaient defendus dans nos colonnes. Nous avons donc décidé désormais de commenter — même brièvement — tous les films sortis à Paris dans le mois, à l'exception bien entendu de ceux qui bénéficient d'une critique dans le même numéro. Ce qui ne nous empêchera pas de revenir sur ces films dans le « cahier critique », les mois suivants.

7 films français

Cinq gars pour Singapour. Film en couleur de Bernard T. Michel, avec Sean Flynn, Marika Green, Terry Dawnes, Marc Michel, Denis Berry, Bernard Meusnier. — Laideur, bêtise, ennui, vulgarité et j'menfoutisme se tiennent ici comme les cinq doigts de la main. Chez nous, pas un gars pour. — M. D.

La Collectionneuse. Film en couleur de Eric Rohmer. — Voir critique dans ce numéro, page 63.

Le Judoka Agent Secret. Film en couleur de Pierre Zimmer, avec Jean-Claude Bercq, Marilu Tolo, Perrette Pradier, Patricia Viterbo, Henri Garcin. — Quelques trouvailles (dont le judo) : générique rythmé des pas des judokas sur le tatami, bagarres efficaces, mues de Henri Garcin. Le reste, bien photographié en couleur, anodin : le cas Zimmer n'est peut-être pas tout à fait désespéré. — J.-L. C.

Méditerranée. Film en couleur de Jean-Daniel Pollet. Voir compte rendu de Knokke-Le-Zoute dans notre n° 152, et textes (Faye, Godard, Pleynet, Ricardou, Sollers) dans notre précédent numéro.

La Musica. Film de Marguerite Duras et Paul Seban, avec Delphine Seyrig, Robert Hossein, Julie Dassin. Voir « La Femme d'Evreux » (M. Duras), « Présentation » (Bontemps) dans notre précédent numéro, p. 42 et critique dans un prochain numéro. — C'est le refuge paresseux de la critique que d'avoir vu dans « La Musica », parce que Duras, de la « littérature » : bien au contraire, l'image et le son, le geste et la parole, le mouvement et le silence composent ici des fugues subtiles qui doivent davantage à la musique, précisément. Nul de ces effets visuels qui sont propres aux films « littéraires » — et pas même le dépouillement comme effet : une rigueur minutieuse et patiente, à l'écoute des êtres, nourrie et venue du profond, règle cadres et regards, telle un nécessaire et fugitif figement, une armature fragile, changeante mais préservée, où viennent un moment tout naturellement s'inscrire les variations mêmes de l'âme. Car tel est le propos de « La Musica » : moins le drame fléchissant de la séparation que celui des incertitudes du désir · désir flou de se perdre et de se retrouver (de perdre et retrouver le temps, l'être) dans le souvenir du désir ancien et prestigieux d'être l'un à l'autre à jamais (c'est-à-dire de l'illusion d'annuler le temps et de fondre les êtres). Un homme et une femme poursuivent de leurs voix un même écho dont la source est tarie : jouissance de sourcier. Cause poétique entre toutes, que les filets aux mailles d'espace serrées du cinéma servent admirablement : du regard au mot, du tour au détour se tisse un réseau savant de décalages, toile arachnéenne où viennent se prendre, consentantes, les « victimes de la vie ». — J.-L. C.

Sept hommes et une garce. Film de Bernard Borderie, avec Jean Marais, Sidney Chaplin, Marilu Tolo, Guy Bedos, Ettore Manni. — Pérégrinations aventureuses et galantes de grognards pendant la campagne d'Italie. Erreur pour Borderie que d'avoir échangé l'Angélique contre la garce et le Roy pour l'Empereur, tant c'est fastidieux et plat. Reste le chiffre sept, en voie de se tailler une réputation cinématographique égale à la primitive, biblique. Clé de la création, il tranche entre hérésiarques et apôtres. Ford, Wilder, Boetticher, Kurosawa... ; Lenzi, Giraldi, Vicario... Borderie confirme qu'ici les derniers sont rarement les premiers. — J. N.

Le Voleur. Film en couleur de Louis Malle, avec Jean-Paul Belmondo, Geneviève Bujold, Marie Dubois, Françoise Fabian. — George Randal, alias « Le Voleur », est un novateur. Il crée, en solitaire, un système de valeurs originales qu'il érige en conduite. Bourgeois, il viole la propriété, impose sa loi, s'affirme d'emblée hors du troupeau. Du moins côté Darien. Car Malle désamorce cet homme libre, anarchiste écœuré, l'emprisonnant dans un film plaisant, sans risques ni inventions, ô comble, bourgeois — raccords bien élevés, boutons de portes respectés, pantins d'époque au garde-à-vous. La forme d'une œuvre est son sens. La modernité du Belmondo d' « A bout de souffle » relevait plus de l'audace du film, du mouvement libre des choses et des êtres, que de la conception du personnage, de ses actes. Au contraire du « Voleur », qui traite d'un hors-la-loi avec révérence, d'un anarchiste avec conformisme, d'un terroriste communément. Adaptant ainsi son propos à une clientèle déterminée, celle que cent ans plus tôt cambriolait Randal. — S. R.

10 films américains

Assault on a Queen (Le Hold-up du Siècle). Film en scope et couleur de Jack Donohue, avec Frank Sinatra, Virna Lisi, Tony Franciosa, Richard Conte, Alf Kjellin. — L'art de se compliquer la vie : un hold-up, mais pas au coin d'une rue comme tout le monde : en mer, au moyen d'un sous-marin allemand renfloué, et sur le Queen Mary... Le meilleur de ce conte de fées tient dans les préparatifs et réparations du submersible : mais c'est Sinatra qui a le plus besoin de l'oxygène et de la cale sèche qui servent à réanimer l'U-boat. Scénario bateau par ailleurs : luttes raciales, amoureuses, démocratiques — rien à voir avec « Le Démon des eaux troubles ». — J.-L. C.

The Boy with the Green Hair (Le Garçon aux cheveux verts). Film en couleur de Joseph Losey, avec Dean Stockwell, Robert Ryan, Pat O'Brien, Barbara Hale. Voir « Billet londonien » (Mourlet) dans notre n° 102, p. 41, « Connaissance de Losey » (Rissient) dans notre n° 111, p. 30, « Rétrospective Losey » (Fieschi) dans notre n° 134, p. 47 et critique dans un prochain numéro. — Treize ans avant, l'ébauche des « Damnés » : film type de l'intellectuel américain progressiste, avec mixte de ruse et de naïveté, de réalisme et de parabole, fable noire et conte pour enfants. Les thèmes chers à Losey y sont déjà tous présents : racisme, cruauté, solitude, fascination et terreur devant une toujours possible Apocalypse (ici l'enfant-fiction a les cheveux verts, dans les « Damnés » il aura les joues froides, simplement). Le message reste ambigu, tant les « valeurs » de notre monde apparaissent discutables à Losey et pas nécessairement plus légitimes que celles d'un univers **autre**. Sans être, on l'a dit, on l'a dit, l' « équivalent exact de la musique de Bach », rend la fugue émouvante. J. N.

Cinderella and the Golden Bra (Les Poupées du Plaisir). Film en couleur de Loel Minnardi, avec Suzanne Sybele, Bill Gaskin, David Duffield, Sid Lassick, Joan Lemo. — Remplacer la célèbre pantoufle de vair par un soutien-gorge doré, voilà une idée digne des meilleures productions marginales

californiennes. Hélas les auteurs s'arrêtent en chemin et n'exploitent nullement le potentiel humoristique ou les virtualités d'érotisme parodique d'un tel point de départ Il existe pourtant dans la production de « nudies » 200 titres plus savoureux que je tiens personnellement à la disposition des distributeurs avisés. — M. C.

Force of Evil (L'Enfer de la Corruption). Film de Abraham Polonsky. Voir critique dans ce numéro, page 26.

Funeral in Berlin (Mes Funérailles à Berlin). Film en scope et couleur de Guy Hamilton, avec Michael Caine, Oscar Homolka, Eva Renzi, Paul Hubschmid. — Humour, flegme et scope couleur, tout y est. On pourrait croire, un bref instant, que le « cas » « Ipcress File » va se reproduire Mais il n'en est rien. On court de Londres à Berlin, d'Ouest en Est, puis d'Est en Ouest. La tarte à la crème des films d'espionnage, ce n'est plus le document secret à dérober, c'est le Mur à franchir. Mais nouveauté : toutes les rencontres possibles s'y nouent habilement : espions et contre-espions anglais, est et ouestois, ex-nazis, israéliens.. Michael Caine est de plain-pied dans dédale. L'insolence et la décontraction du personnage frisent le réchauffé. — R. C.

Kiss the girls and make them Die (Ramdam à Rio). Film en scope et couleur de Henry Levin, avec Michael Connors, Dorothy Provine, Terry Thomas, Raf Vallone. — Mélange hétérogène de diverses moutures d'un sous James Bond dont on aurait mélangé les bobines, ce Levin ne parvient pas à sauver les meubles. Les amateurs de quête borgesienne y trouveront peut-être leur compte puisque l'intrigue s'évertue à ne jamais se laisser appréhender. — M. C.

Return of the Seven (Le Retour des Sept). Film en scope et couleur de Burt Kennedy, avec Yul Brynner, Robert Fuller, Julian Mateos, Emilio Fernandez, Warren Oates. — On dit beaucoup que ce retour ne vaut pas la première visite des « 7 ». Or l'ennui, en l'occurrence, c'est que ça le vaut bien et c'est tout dire. Mal fait et interprété de manière exécrable (Yul Brynner n'ouvrant comme il se doit la bouche que pour assèner des sentences définitives !), c'est le fond de l'abîme que touche ici Kennedy, à chaque film plus éloigné des quelques éléments heureux de « West of Montana » — J. B.

Rush to Judgment (L'Amérique fait appel). Film de Mark Lane et Emile de Antonio. — Matière du film : l'avocat de Oswald, Mark Lane, défend son client. Il n'est question que de son client (ce qui est bien normal) et avec des arguments à sens unique (ce qui est toujours normal et fait partie de la règle du jeu). Il était sans doute possible de réaliser, à l'intérieur de ces limitations même, un grand film. Il eût fallu (pour le moins) qu'on y sente, ou bien une verve de prétoire, ou bien une démonstration étayée sur la vie des lieux et la conviction des personnages. Or les lieux ne sont qu'esquissés et par un schéma, et les personnages sont très évanescents, qui, les uns après les autres, débitent, une fois lancés par l'astucieux avocat, une histoire dont on devine la résolution aussitôt qu'en est posé le principe. Bref, un truc comme un autre pour exploiter la vogue actuelle de l'affaire Kennedy. Mais quelques documents. — M. D.

Texas accross the River (Texas nous voilà !). Film en scope et couleur de Michael Gordon, avec Alain Delon, Dean Martin, Joey Bishop, Rosemary Forsyth, Tina Marquand. — Le western comique est un genre ingrat, irréalisable de surcroît. Que Michael Gordon s'y casse les dents comme nombre de ses confrères ne nous étonne donc pas. Les acteurs sont médiocres mais, par moment, survient un gag que l'on croirait échappé de Lucky Luke. Pour ces rares incursions du western dans le domaine du comics et pour Tina en squaw on peut voir quelques minutes de ce « Texas ». — P.B.

Who's Afraid of Virginia Woolf ? (Qui a peur de Virginia Woolf ?). Film de Mike Nichols, avec Elizabeth Taylor, Richard Burton, Sandy Dennis, George Segal. — Quitte à la filmer de manière aussi académique, il aurait sans doute mieux valu rester plus près de la pièce, ou alors, en décoller complètement, ce qui n'était sans doute guère dans les cordes du metteur en scène (venu du théâtre) Mike Nichols. En revanche, les acteurs, eux, s'y entendent, Burton surtout et la très extraordinaire Sandy Dennis. Grâce à eux le film s'enrichit çà et là de moments de cinéma-vérité ou de psychodrame saisissants. — J. B.

5 films italiens

A 077 Sfida ai Killers (Bob Fleming Mission Casablanca). Film en scope et couleur de Anthony Dawson (Antonio Margheriti), avec Richard Harrison, Suzy Andersen, Wandisa Guida, Marcel Charvey. — Bob Fleming enquête sur la mort mystérieuse de deux savants qui, mettant au point une invention révolutionnaire, devaient rencontrer au Maroc un troisième collègue pour confronter leurs travaux. De Rabat à Genève, se poursuivent autour du savant survivant la femme dudit — en fait cheftaine de « la bande des tueuses » — la mystérieuse Velka — homologue russe de Fleming — et celui-ci, bien sûr, qui, bien sûr, aura le dernier mot en embrassant sa consœur : « Velka, tu n'as pas réussi ta mission... » et cela sonne — faut-il le préciser — comme : « Margheriti, tu n'as pas réussi ton film. » — J.-P. B.

La Decima Vittima (La Dixième Victime). Film en couleur de Elio Petri, avec Ursula Andress, Marcello Mastroianni, Salvo Randone, Massimo Serato. Voir « Lettre d'Italie » (Bontemps) dans notre nº 176, p. 11. — Après 1967, la guerre est finie, mais les instincts agressifs subsistent : l'organisation de la Grande Chasse est chargée de les utiliser de manière non nuisible au bon fonctionnement de la société Tout membre inscrit reçoit le nom et le signalement d'une victime qu'il doit tuer, et la victime ignore l'identité du chasseur. Si le chasseur réussit, il devient victime dans une prochaine chasse. S'il survit dix fois, à lui les honneurs, les voitures, les femmes du monde, les stations de métro. L'idée, bonne, était de Shickley. Le film est mauvais. Petri joue le jeu de l'amusette d'un soir et du gadget de bas vol. Finalement, le chasseur, qui est une chasseuse, devient amoureuse de la victime, qui est un victime (Mastroianni). D'ailleurs, Petri, c'est un nom incomplet. M. Ps.

E arrivata la Parigiana (L'Homme, la femme et le désir). Film de Giovanni Ardessi, avec Magali Noël, George Mistral. — « La Strada » en rose et en mieux : Magali Noël, artiste en tournée, cherche, elle ne sait pas trop quoi au juste et trouve un marchand forain... et l'amour Les dialogues valent le déplacement. Il y a aussi quelques nudités, assez peu épicées il est vrai. — M. Ps.

Sette Pistole per I Mac Gregor (Sept Ecossais du Texas). Film en scope et couleur de Frank Garfield (Franco Giraldi), avec Robert Wood, Manny Zarco, Nick Anderson, Paul Carter, Fernando Sancho. — Ces Ecossais du Texas sont aux Ecossais d'Ecosse ce que les westerns italiens sont aux originaux : une fin de race. Comme d'habitude, débauche de coups, tortures, flagellations, immolations par le colt et le flambeau. Un brin d'humour aussi au creux de ces excès : les cornemuses sont de la fête. — J.-L. C.

Sicario 77 Vivo o Morto (Bazooka pour un espion). Film de Mimo Guerrini, avec Robert Mark, Alicia Brandet, José Bodalo. — Fausse monnaie frappée de messages secrets, à l'image de ces faux espions à l'image de faux Bond, etc. : truc dans le truc, dans le truc, vis sans fin de la dévaluation cinématographique. — R. C.

2 films allemands

Das Geheimnis der Gelben Mönchen (Guet-Apens à Téhéran). Film en couleur de Manfred R. Kohler, avec Stewart Granger, Curd Jurgens, Karin Dor, Rupert Davies, Klauss Kinski. — Beaucoup plus excitant que le titre français, le titre allemand laisse quelques espérances que démentent rapidement les premières minutes. Quant aux moines, ce sont... (on l'aurait deviné) des espions. La réalisation se traîne tristement et la présence de Stewart Granger nous rappelle des films que nous avons beaucoup aimés... il y a quelques lustres. — P. B.

Schusse in 3/4 Akt (Du Suif dans l'Orient-Express). Film en couleur de Alfred Weidenman, avec Pierre Brice, Dahlia Lavi, Senta Berger, Charles Regnier, Heinz Drache. — Espions contre contre-espions. Air connu. Les personnages sont aussi falots que d'habitude et Alfred Weidenman, spécialiste des comédies sophistiquées, est manifestement aussi dérouté que ses personnages, égaré entre les différents services de contre-espionnage. La seule idée du film est contenue dans le dernier plan, prime pour le spectateur resté jusqu'à la fin : la décision finale reste aux Chinois. En cette époque de révolution culturelle aucun de nous n'en aurait d'ailleurs douté. — P. B.

2 films anglais

Carry On Cleo ! (Arrête ton « charre » Cléo !). Film en couleur de Peter Rogers, avec Sidney James, Kenneth Williams, Kenneth Connor, Amanda Barrie. — Présenté par la « Gladiateur Film » et réalisé « d'après une idée originale de William Shakespeare ». « Carry On Cleo ! » déçoit vite. Ce n'est en fait que la pitoyable parodie d'un genre déjà parodique : une bouffonnerie sinistre. — R. C.

The Quiller Memorandum (Le Secret du Rapport Quiller). Film en couleur de Michael Anderson, avec George Segal, Alec Guiness, Max von Sydow, Senta Berger, George Sanders. — Avec « Torn Curtain » (hors concours) cela fait 5 films cette saison sur l'espionnage à Berlin. Comme le précédent (l'honorable « Funérailles ») le travail de l'opérateur est remarquable. Mais, première supériorité : l'utilisation du décor de la ville est remarquable (ainsi, ce film sur les néo-nazis débute dans le stade olympique où présida Hitler en 36). Autre supériorité (si de toute façon nous mettons entre parenthèses le travail du réalisateur, très honnête exécutant sans plus) : le scénario, œuvre de Harold Pinter. D'où les tiroirs de l'histoire, les ambiguïtés, les astuces et allusions diverses qui lancent leurs ramifications en tous sens, et les dislocations verbales. Sans parler du sens de l'absurde et de la dérision, qui culminent dans une étrange fin... où il ne semble rien se passer. Donc, à voir. — M. D.

2 films espagnols

Coplan Cambia de Piel (Coplan ouvre le Feu à Mexico). Film en scope et couleur de Riccardo Freda, avec Lang Jeffries, Sabine Sun, Robert Party, Guy Marly. — En voyant ce consternant Freda, on regrette le précédent, Coplan FX 18. Celui-ci qui devait tout casser, ne cassait en fait pas grand-chose mais sans présenter encore cette laideur omniprésente, cette bêtise constante et ce j'men foutisme total. — J. B.

Dollar de Fuego (Pas d'Orchidées pour le Shérif). Film en scope et couleur de Nick Nostro, avec Michael Riwes, Diana Gerson, Al Farnese. — Les boutures sont bonnes : une femme fait la loi dans l'Ouest (comme dans « Forty Guns »), il y a deux frères hors-la-loi (comme dans « Jessie James »), un gunfighter (comme dans « My Darling Clementine »), et un juge suprême Lang, comme partout. Mais la fleur pousse poussive (comme dirait Yamada). — J. N.

1 film danois

Sult (La Faim). Film de Henning Carlsen, avec Per Oscarsson, Gunnel Lindblom, Oswald Helmuth. Voir entretien avec Henning Carlsen, compte rendu de Cannes 66 (Fieschi) dans notre n° 179, p. 32 et 42, et critique dans un prochain numéro. — Oui, le roman de Knut Hamsum est magnifique et Henning Carlsen n'en a fait qu'une fidèle transcription : mais c'est davantage par son refus des facilités cinématographiques que par sa soumission à l'œuvre littéraire que « La Faim » est un chef-d'œuvre. Tout est mesuré, ici, où tous les excès étaient si tentants ; pas à pas on avance sur les sables mouvants du rêve, des visions, des hallucinations, sans jamais s'enliser dans les effets de démonstration ou de déformation. Avancée risquée de l'autre côté des bornes du ridicule ou du grotesque : dans la tragédie sans phrases. Cette démarche à la fois prudente et folle que nous impose le jeu même de Per Oscarsson (à la fois éclaté et rentré) fait basculer insensiblement le film du drame de la faim à celui de la solitude : soif d'absolu, méticuleusement préservée dans, et par, même, l'exacerbation des signes du présent, la lente montée des eaux sales. — J.-L. C.

1 film grec

Mikres Aphrodites (Les Jeunes Aphrodites). Film de Nikos Koundouros, avec Hélène Prokopiou, Takis Emmanouel, Kleopatra Rota. Voir compte rendu de Berlin (Comolli) dans notre n° 146, p. 40. — Koundouros passe ici au tamis esthète d'une exaspérante lenteur et d'une forme ampoulée un certain nombre d'affrontements vitaux : opposition des nomades et des sédentaires, des marins et des bergers, des âges et des sexes, de l'amour et du désir, sans oublir divers autres totems ou tabous plus ou moins bien venus et plus ou moins bien canalisés par des métaphores météorologiques, zoologiques ou botaniques, sous un ciel hellène préchristique, mais d'un paganisme néanmoins fort peu homérique. Les intentions sont aussi peu voilées que les jeunes interprètes, et Koundouros est totalement dénué de cette imagination des matières et des formes qui seule eût pu prêter quelque chair à sa fable et à sa Chloe : ni l'enfant ni les sortilèges ne sont vraiment donnés à voir, ni les vagues, les rochers, les pins, la mort : c'est l'anti-« Méditerranée ». Quant à Héraclite, il est sottement bafoué : on a trop l'impression que les interprètes se baignent deux fois (et plus) les pieds (et le reste) dans la même flotte, comme dirait l'heureux père d'autres Aphrodites, plus délurées celles-là (Sally, Zazie). Demeure un certain ennui, pas même moravien. — J.-A. F.

1 film hongrois

Husz Ora (Vingt Heures). Film de Zoltan Fabri, avec Antal Pager, Janoe Gorbe, Laszlo Gyorgy. Voir entretien avec Zoltan Fabri, compte rendu de Venise 65 (Fieschi-Téchiné) dans notre n° 171, pp. 42 et 51, et critique dans un prochain numéro. — Une réalisation académique et prudente, sur un scénario intelligent, rusé, ambigu. L'ennui, c'est que Fabri a tiré cette ambiguïté vers la prudence, quand elle pouvait se prêter à toutes les hardiesses, et la ruse vers la roublardise. Reste l'intelligence, qui continue de transparaître, du scénario de départ qui, à travers un certain nombre de grilles ou relais, visait à nous montrer certaines choses encore jamais montrées (par exemple le partage des terres — réactions qu'il provoque —, la collectivisation, que les gens voient comme une reprise des terres — autres réactions —, le poids d'une caste bureaucratique et policière, etc.). Reste aussi la justesse du ton et, à travers la minutie réaliste hongroise, l'exactitude constante dans le rendu des mœurs, gestes, et pensers paysans. Reste le procédé (irritant au départ) du flaschback systématique qui apparait finalement, dans son systématisme même (et malgré la grossièreté du personnage-prétexte de journaliste) comme indissociable du propos et du ton que l'auteur (je parle toujours du scénariste) ambitionnait de rendre. M.D.

1 film suédois

Syskonbadd (Ma Sœur... Mon Amour). Film de Vilgot Sjöman, avec Bibi Andersson, Per Oscarsson, Jarl Kulle. — Quelques jalons pour Sjöman : 1) Voir dans ce film une série de variations sur un sentiment assez rare au cinéma : la timidité. Sjöman, débutant tardif, grandi dans l'ombre de Bergman, choisissant par système les sujets « tabous » pour se forcer à ne pas reculer, à aller jusqu'au bout. Ses personnages qui en disent trop ou trop peu, qui dissimulent par crainte et avancent par défis. S'ils parlent trop, c'est pour être sûrs d'en dire assez S'ils se taisent c'est par crainte d'être mal compris On confond ainsi toujours le calcul et la timidité Eux-mêmes s'y perdent et le film ne s'éclaire qu'après coup (signe d'un cinéma moderne, peut-être)
2) Si l'on admet que Sjöman promène sur un vieux folklore un regard neuf, en voir les conséquences. D'un côté, tout est signe, présage, symbole et avertissement. Tout est joué dès les premières scènes, fini avant d'avoir commencé (le sujet n'est pas l'inceste, mais comment vivre dans l'inceste) et tout et tous ne sont qu'une borne le long d'un chemin (utilisation admirable des acteurs secondaires). Mais y a-t-il un chemin ? Dans ce cas, souffrir et se taire, attendre le châtiment (le comte Schwarz). Mais s'il n'y a pas de route ? Protester et tirer des plans pour l'avenir. Le film (le cinéaste et ses personnages) oscille entre la résignation et l'ambition. Si la réalité est à inventer, il faut vivre sa vie, improviser, faire le film.
3) Le sujet profond du film est en définitive le symbole (constante, on le sait, du cinéma suédois) et l'usage qu'il faut en faire. Les mépriser ou les craindre ? L'ambiguïté est dans le réel lui-même. Soit un petit nombre de personnages, d'endroits et d'accessoires : ce qui fait qu'on a toujours sous les yeux ce que l'on cherche Les personnages doivent apprendre à lire autour d'eux ; tout visage est un livre ouvert mais peut-être n'y a-t-il rien à lire. Depuis Stiller, on avait rarement vu un cinéaste découvrir ainsi, patiemment, la beauté des visages, comme une chose à mériter, à conquérir. Faut-il lire la réalité ou l'inventer ? Les personnages de Vilgot Sjöman ne sont si malheureux que parce qu'ils ont l'impression de parachever leur malédiction ou d'inventer leur infortune. — S. D.

1 film tchécoslovaque

Intimni Osvetlenei (Eclairage intime). Film de Ivan Passer, avec Vera Forman, Adenek Bezuska, Karel Blazek. — Point de départ : les retrouvailles de deux vieux amis musiciens en province, à l'occasion d'un concert. L'un est plus ou moins raté, perdu dans son trou, l'autre jouit, dans la capitale, d'une certaine notoriété. Point d'arrivée : aucun En ce sens, assez étonnant, et poussant à l'extrême le refus de la moindre progression dramatique. Le départ inquiète : pointillisme exaspérant, notations furtives et familières, saut d'abeille alourdie de plan en plan. Puis un fou-rire, assez tape-à-l'œil, de Vera Forman (remarquable) emporte l'adhésion, sur la durée, et le charme opère. De quelle nature, et comment mis en jeu ? Selon un principe propre à une certaine tendance du cinéma tchèque (Forman en bien, Juracek en nul, Passer inégalement heureux), celui de l'**arrêt à la scène** comme d'autres pratiquent l'arrêt à l'image. Le fameux « événement » hérité du néo-réalisme italien, mais au ralenti. D'où un tendre amusement, comme toujours devant ce qui peine et se traîne, mais aussi, souvent, l'irritation, quand la ficelle casse et le procédé se démasque. A la fin du film, la vieille femme offre à ses invités après un repas, la vénérée liqueur familiale Tous les verres se penchent sur les bouches, et le liquide ne vient pas, ou très lentement. La femme dit alors : « Ça ne coule pas vite, mais quand on a la patience d'attendre, ça se décolle et c'est très bon. » Admirable définition d'un certain cinéma tchèque (pas de Chytilova, liqueur vive et prenante). — J. N.

Ces notes ont été rédigées par Jean-Pierre Biesse, Jacques Bontemps, Patrick Brion, Michel Caen, Ralph Crandall, Jean-Louis Comolli, Serge Daney, Michel Delahaye, Jean-André Fieschi, Jean Narboni, Michel Pétris et Sébastien Roulet.

Enfin parue...

Notre

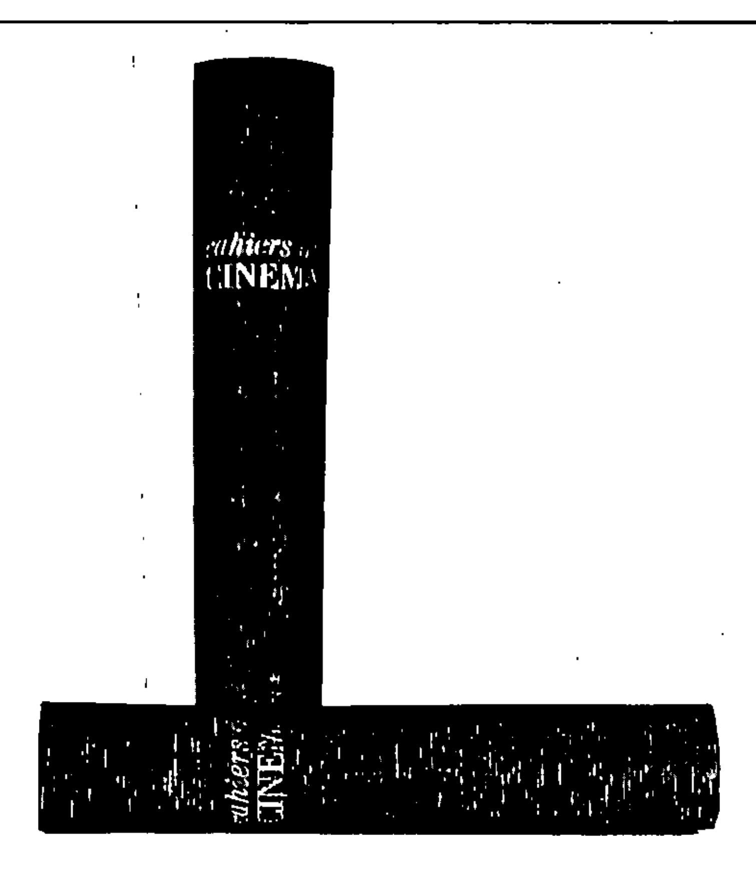
TABLE DES MATIERES

des numéros 101 à 159

Tout sur le cinéma et tout sur les « Cahiers » de 1959 à 1964. En vente à nos bureaux ou par correspondance.

Prix : 12 F. 110 pages.

Edité par les éditions de l'Etoile - S.A.R.L. au capital de 16 000 F - R.C. Seine 57 B 19 373 - Dépôt à la date de parution - Commission paritaire no 22 354
Imprimé par P.P.I., 26, rue Clavel, Paris-19e - Le directeur de publication : Frank Tenot.



UNE RELIURE GRATUITE (VALEUR 10 F) POUR TOUT ABONNEMENT AUX CAHIERS DU CINEMA.

En vous abonnant ou en vous réabonnant, vous bénéficiez d'abord d'une importante remise : douze numéros reviennent à 66 F pour l'abonné (58 F pour les étudiants et les ciné-clubs) au lieu de 76 F. Ensuite, vous ne payez pas de supplément pour les numéros spéciaux (en 1966 : le numéro spécial de Noël, en 1967 : le disque Renoir et...). Enfin, nous vous offrons une reliure spécialement conçue pour les Cahiers (voir photo), contenant douze numéros, reliés par un système souple et pratique, dos titré à l'or. Cette reliure (d'une valeur de 10 F) vous sera offerte si vous vous abonnez ou vous réabonnez avant le 1er mai prochain. Et, ne l'oubliez pas, nos abonnés sont les meilleurs de nos alliés.

Abonnements 6 numéros : **France, Union française, 36 F - Etranger, 40 F.** 12 numéros : **France, Union française, 66 F - Etranger, 75 F.** Librairies, Etudiants, Ciné-Clubs : **58 F** (France) et **66 F** (Etranger). **Ces remises de 15 % ne se cumulent pas.**

Anciens numéros (sauf spéciaux) : **5 F - Anciens numéros spéciaux** (en voie d'épuisement) : **10 F.** Les anciens numéros des Cahiers du Cinéma sont en vente à nos bureaux (4, rue Chambiges, Paris-8e, ELY. 01-79), ainsi qu'à la LIBRAIRIE DU MINOTAURE (2, rue des Beaux-Arts, Paris-6e, ODE. 73-02). **Port :** Pour l'étranger, **0,25 F** en sus par numéro. **Numéros épuisés :** 1 à 5, 8 à 11, 17 à 39, 41, 43 à 71, 74, 75, 78 à 80, 87 à 93, 95, 97, 99, 103, 104, 123, 150/151. **Tables des matières :** Nos 1 à 50, **épuisée ;** Nos 51 à 100, **3 F ;** Nos 101 à 159, **12 F.**



cahiers du cinéma prix du numéro 6 francs